

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav Blízkého východu a Afriky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Lucie Středová

**Orientální tanec v kontextu západní a arabské islámské
společnosti**

Belly Dance in the Context of the Western and Arab Islamic Societies

Poděkování

V prvé řadě bych chtěla poděkovat prof. PhDr. Rudolfovi Veselému, CSc. za to, že se ujal vedení mé diplomové práce a inspiroval mě svým pohledem na arabskou kulturu. Dále bych ráda upřímně poděkovala doc. PhDr. Františkovi Ondrášovi, Ph.D. za jeho neutuchající podporu, nadšení a přátelství během celého mého studia. Také bych chtěla poděkovat Evě Válkové za cenné rady a tipy, které mi ušetřily čas, a celému HuuDu za jeho nepřekonatelný humor. Můj dík patří i Kristýně Vágnerové, která mi byla od dětství oporou a rádkyní, kdykoli jsem potřebovala. Jsem moc ráda, že mohu na tomto místě také poděkovat mým skvělým rodičům, kteří mě vždy podporovali, povzbuzovali a vlastně i kdysi k arabské kultuře přivedli. To poslední, ale o to větší poděkování nejen za všestrannou pomoc a podporu bych ráda věnovala mému Viktorovi, který je tím nejcennějším, co mám.

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne

Anotace

Orientální tanec v kontextu západní a arabské islámské společnosti

Tato práce se zabývá vývojem a postavením orientálního tance a profesionálních tanečnic v arabské islámské společnosti, do jaké míry se v tomto postavení odrážel vliv Západu a jakým způsobem pak orientální tanec pronikl do západní kultury. Z hlediska časového se práce zaměřuje na 19. a 20. st., z hlediska místního zejména na Egypt, centrum orientálního tance. Tato práce je doplněna dotazníkem, jehož vyhodnocení nastiňuje vývoj postavení orientálního tance a tanečnic v arabské společnosti na počátku 21. st.

Klíčová slova: orientální tanec, orientální tanečnice, arabsko islámská společnost, orientalismus, postavení ženy v Egyptě v 19. a 20. století, vliv Západu na orientální tanec, orientální tanec na Západě

Abstract

Belly Dance in the Context of the Western and Arab Islamic Societies

The present work deals with the development and social status of the belly dance and professional belly dancers in the Arab Islamic society and examines to which extent that status was influenced by the West and how the belly dance made its way to the Western culture. The work concentrates on the 19th and 20th centuries with a special focus on Egypt as a centre of the belly dancing. This work is supplemented with a questionnaire, the results of which depict the development of the social status of the belly dance and dancers in the Arab society at the beginning of the 21st century.

Key words: belly dance, belly dancers, Arab Islamic society, Orientalism, social status of women in the 19th and 20th century Egypt, Western influence on the belly dance, belly dance in the West

Obsah

Úvod.....	7
1. Orientalismus.....	11
2. Postavení ženy v egyptské islámské společnosti 19. a 20. století.....	16
3. Historický nástin vývoje orientálního tance jako živnosti v 19. a 20. st. v Egyptě.....	26
3.1. 19. století.....	27
3.1.1. Státní kontrola orientálních tanečnic.....	33
3.2. 20. století.....	39
3.2.1. Noční kluby.....	40
3.2.1.1. Šāri ^c al-Haram.....	45
3.2.2. Filmový průmysl.....	48
3.2.3. Novodobé ^c awālim.....	50
4. Vztah arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci.....	56
4.1. Orientální tanec jako živnost versus jako zábava v soukromé sféře.....	56
4.2. Kontext tance.....	58
4.3. Je orientální tanec uměním?.....	60
5. Společenský status orientálních tanečnic.....	62
5.1. Vliv prostředí na společenský status orientálních tanečnic.....	63
5.2. Detailnější pohled jednotlivých vrstev egyptské společnosti.....	64
5.3. Rozdílný přístup k ženám.....	67
5.4. Marginalizace.....	68
6. Jak orientální tanečnice vnímají samy sebe.....	71
7. Počátky orientálního tance na Západě.....	74
7.1. Světová výstava v Chicagu.....	74
7.2. Vznik a sláva „hootchy cootchy“.....	76
7.3. Legenda Little Egypt.....	77

8. Rozkvět kultu orientálního tance na Západě.....	79
8.1. Etnické restaurace.....	79
8.2. Americký feminismus a orientální tanec jako pradávný rituál.....	80
8.3. American Tribal Style Belly Dance.....	81
Závěr.....	83
Použitá a citovaná literatura.....	87
Vyhodnocení dotazníku.....	90
Obrazová příloha.....	99

Úvod

Jak už název této diplomové práce „*Orientální tanec v kontextu západní a arabské islámské společnosti*“ napovídá, naším cílem je zmapovat postavení orientálního tance v arabské islámské společnosti, do jaké míry bylo toto postavení ovlivněno Západem a jak se následně orientální tanec odrazil v samotné západní společnosti.

Přestože se snažíme postihnout orientální tanec obecně jakožto kulturní fenomén, který se v různých podobách vyskytuje v zemích Severní Afriky, Blízkého východu a Střední Asie, zaměříme se v našem bádání především na Egypt a to z několika důvodů. Předně je Egypt považován za centrum moderní arabské kultury, zároveň je kolébkou dnešního orientálního tance a především zde se s ním měli Evropané možnost seznámit. V neposlední řadě pak také z důvodu dostupnosti materiálů a odborných prací, kterých je obecně pomálu a většina se zaměřuje právě na Egypt.

Z hlediska časového je naše práce zasazena do 19. a 20. století, jelikož během této doby prošel orientální tanec a jeho postavení ve společnosti největšími změnami, a to především díky kontaktu s Evropany. Přelom století není vždy nutně i milníkem historickým či společenským, proto bychom rádi poznamenali, že informace a závěry platné pro závěr 20. století většinou odpovídají i situaci na počátku našeho 21. století. Tato práce je navíc doplněna skromným sociologickým průzkumem, který formou elektronického dotazníku zjišťoval, jaký mají Arabové vztah k orientálnímu tanci a tanečnicím dnes. Vyhodnocení tohoto dotazníku neslouží této práci jako pramen, jeho cílem je pouze načrtnout, jakým směrem se postavení orientálního tance ubírá v současné době.

Výzkum tématu orientálního tance jakožto kulturního fenoménu s sebou neslo i četné obtíže, spojené především s nevelkým materiálovým a pramenným zázemím. Arabská společnost má k orientálnímu tanci ambivalentní vztah a do jisté míry jej nepovažuje za plnohodnotné umění (jak uvidíme na následujících stránkách této práce), proto neměla zájem o jeho hlubší poznávání a arabské vědecké kruhy se zaměřovaly výhradně na tance lidové,

pokud vůbec. Bohužel ani západní věda tomuto tématu do poměrně nedávné doby nevěnovala příliš pozornosti. Západní společnost až do 60. let 20. století orientálním tancem spíše opovrhovala a zřejmě proto nebyl zajímavým či dostatečně solidním tématem pro odbornou veřejnost. Významnější práce na toto téma se objevují teprve na počátku 90. let 20. století a pak především v prvním desetiletí 21. století, jde tedy o poměrně rané stádium vědeckého výzkumu a oblast orientálního tance tak stále zůstává v mnohém neprobádaná.

Tato diplomová práce je rozdělena do tří pomyslných celků – úvodní kapitoly (1. a 2. kapitola), ústřední část práce soustředící se na samotný orientální tanec a tanečnice v arabské islámské společnosti (3.-6. kapitola) a nakonec závěrečná část pojednávající o pronikání tance na Západ (7. a 8. kapitola).

1. kapitola s názvem „*Orientalismus*“ nastiňuje základní postuláty této teorie, skrze níž pak nahlížíme především na vývoj orientálního tance jako živnosti ve 3. kapitole, ale i na pronikání orientálního tance do západní společnosti v 7. a 8. kapitole.

2. kapitola pojednávající o „*Postavení ženy v egyptské islámské společnosti 19. a 20. století*“ nám bude sloužit jako společensko-historický rámec pro lepší pochopení postavení orientálních tanečnic ve 3., 5. a 6. kapitole. Zaměřujeme se především na ženy z nižší společenské vrstvy, protože i samy tanečnice pocházely především z této třídy.

3. kapitola představující „*Historický nástin vývoje orientálního tance jako živnosti v 19. a 20. st. v Egyptě*“ se snaží poměrně zevrubně zmapovat změny, kterými tato profese prošla, a do jaké míry byly tyto změny způsobeny či ovlivněny Evropany a evropským způsobem nahlížení na Orient. Tvoří tak základ pro porozumění ambivalentního vztahu arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci.

4. kapitola nazvaná „*Vztah arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci*“ poukazuje na rozdíl mezi orientálním tancem v soukromé sféře a na veřejnosti a jak jej v obou kontextech Arabové vnímají, ale také na aspekty, které soukromou a veřejnou sféru definují.

5. kapitola zaměřená na „*Společenský status orientálních tanečnic*“ navazuje na závěry z 3. a 4. kapitoly, rozvádí je dle pohledů jednotlivých společenských tříd, zabývá se rozdílným nahlížením na mužské a ženské tělo a řeší otázku marginalizace tanečnic ve společnosti.

6. kapitola nastiňuje „*Jak orientální tanečnice vnímají samy sebe*“, nakolik se jejich pohled shoduje s názorem ostatní společnosti a jak se vyrovnávají se stigmatem, které s sebou jejich živnost nese.

7. kapitola sleduje „*Počátky orientálního tance na Západě*“ – od jeho slavných prezentací na světových výstavách po jeho degradaci na tzv. *hootchy coochy* tanec a sním spojenou legendu, tanečnici Little Egypt.

Poslední 8. kapitola s názvem „*Rozkvět kultu orientálního tance na Západě*“ historicky navazuje na 7. kapitolu a zachycuje období boomu orientálního tance v Americe – v podobě etnických restaurací, blízkovýchodních nočních klubů, propojení orientálního tance s americkým feminismem i vzniku *Tribalu*, nového tanečního žánru inspirovaného orientálním tancem.

Terminologické otázky

Už jen samotné pojmenování tance není nikterak jednoduché. V arabštině je nazýván *ar-rağs aš-šarqī*, v Turecku *çiftetelli*, na Západě je známý pod francouzským označením *danse du ventre* a zejména pak pod jeho anglickým překladem *belly dance*. V češtině se ustálily dva výrazy – *břišní tanec* a *orientální tanec*. V této práci se přikláníme k variantě *orientální tanec*, která odpovídá původnímu arabskému názvu.

Dalším problémem je označení oblasti, odkud orientální tanec pochází – Blízkého východu. Přestože se tato práce snaží poukázat na „orientalistický“ přístup Evropanů a Američanů k tomuto tanci, sama se uchyluje k používání označení jako *Západ* a *Východ*, eventuelně *Orient* a od nich odvozených přídavných jmen *západní* a *východní*, eventuelně *orientální*. Vede nás k tomu jednak snaha o explicitní zdůraznění těchto zaběhnutých

protikladných celků, jednak i nutnost zjednodušení terminologie pomocí všeobecně známých, ustálených a dobře srozumitelných výrazů.

Použitá transkripce vybraných arabských konsonantů a vokálů

Arabské písmo	Transkripce do latinky
ء	'
ث	t̤
ج	ǧ
ح	ḥ
خ	ch
ذ	d̤
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ
ع	c
غ	ǧ
ق	q
و	w
dlouhé vokály jsou značeny vodorovnou čárkou nad písmenem	ā, ī, ū, ō, ē

1. Orientalismus

Přestože teorie orientalismu netvoří hlavní osu této práce, kterou je především postavení orientálního tance a tanečnic v arabské islámské společnosti, je pro nás důležitá a zajímavá z hlediska vlivu západní společnosti a kultury na toto postavení. Způsob, jakým Evropané hleděli na Orient a jeho kulturu, ona směsice obdivu, svůdnosti, fascinace, odporu, opovržení a nadřazenosti, se nemohla neodrazit i na orientálním tanci, výrazném to prvku arabské kultury. Jak podrobněji uvedeme níže ve 3. kapitole, „orientalismus“ evropských cestovatelů velkou měrou přispěl k degradaci tanečního umění na sexuální předeheru pro cizince a o něco později „orientalismus“ amerických žen přetvořil taneční kostým orientálních tanečnic k obrazu svému.

Orientalismus je jistý způsob vyrovnávání se Evropy s Orientem.¹ Orient je Evropě sousedem, je to oblast bývalých nejbohatších, nejstarších a největších kolonií, kolébka evropských civilizací a jazyků, ale i kulturní rival Evropy a nejčastější a nejhlubší představa Evropanů jiného světa. Orient tak pomáhal a dodnes pomáhá Evropu negativně definovat jakožto její protikladný obraz. Tímto vymezováním se vůči Orientu evropská kultura získávala sílu a identitu. Said charakterizuje vztah mezi Západem a Orientem jako vztah moci a dominance: „Orientalismus je postupem, jímž Západ Orientu vládne, restrukturalizuje jej a spravuje.“² Evropa musí Orient nejprve poznat, pak ho napadnout a zmocnit se jej, aby ho nakonec znovu vytvořila pomocí vědců a vojáků.³ Orientalismus je jistým druhem diskursu s vlastními institucemi, slovníkem, vědou, představami, doktrínami a dokonce i koloniální byrokracií.⁴

¹ Na evropský orientalismus pak po 2. sv. v. navazuje orientalismus USA. Američané však jako Orient vnímají spíše Dálný východ – Čínu a Japonsko.

² SAID, Edward W. *Orientalismus*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2008, s. 13. Přestože Saidův *Orientalismus* je do určité míry přehnaný, základní postuláty a způsob nahlížení na myšlení a chování západního světa vůči Orientu jsou dle našeho přesvědčení zajímavé a v mnohém ohledu přínosné a inspirativní. Tato kapitola se opírá zejména o toto dílo.

³ SAID, *Orientalismus*, s. 109.

⁴ SAID, *Orientalismus*, s. 12.

Počátky orientalismu a orientalistiky jakožto vědní disciplíny spadají do konce 18. století. Napoleonův egyptský plán byl prvním z řady evropských konfrontací s Orientem, v nichž se odborné poznatky orientalistů dočkaly přímého funkčního koloniálního využití.⁵ Orient se měl stát realizací francouzských koloniálních ambicí. *Description de l'Égypte* potlačuje vnímání egyptských či obecněji orientálních dějin jako dějin majících své vlastní souvislosti, identitu a smysl a nahrazuje je dějinami, jež se od samého počátku ztotožňují s dějinami evropskými.⁶ Orient je vnímán jako kolébka evropské kultury, avšak došlo zde k úpadku a Orientálci už nejsou schopni docenit odkaz dávné minulosti. Evropa jakožto nositel a pokračovatel onoho původního kulturního odkazu se proto cítí být Orientu nadřazena.

Již od antických dob představoval Orient zvláštní prostor plný romantiky, exotických bytostí, znepokojivých vzpomínek, přízračných krajín a pozoruhodných zážitků.⁷ Romantismus 19. století byl obdobím rozkvětu orientální tematiky. Evropané se nechávali opájet tajemnými a svůdnými představami Orientu, snili o něm a toužili po něm. Mnozí spisovatelé a umělci se vydávali na dlouhé cesty za dobrodružným poznáváním tohoto mýty opředeného místa a rozpor mezi jejich představou Orientu, toho, jaký by měl být, a skutečným Orientem přinášel silné zklamání a deziluzi.⁸ Orient se náhle jevil jako nelidský, zpátečnický, autoritářský, barbarský. Tak bylo původní přeceňování Orientu vystřídáno jeho podceněním. Dle Saida se orientalistika jako obor zrodila právě z těchto protikladů.⁹ Orientálci byli vnímáni jako neschopní sami pochopit význam svých kořenů a dokonce ani své vlastní kultury. Proto zde byli orientalisté, kteří Orient zkoumali, poznávali, popsali a tak jej

⁵ SAID, *Orientalismus*, s. 97.

⁶ SAID, *Orientalismus*, s. 103.

⁷ SAID, *Orientalismus*, s. 11.

⁸ Gérard de Nerval je např. zklamán káhirskými kavárnami, ve kterých postrádá výzdobu v podobě porcelánového obložení a sloupů a dodává: „*Takto orientální kavárny se nacházejí pouze v Paříži.*“ Jinými slovy Orientálci neumějí udělat „dostatečně orientální“ kavárnu. Na tomto příkladu jasně vidíme, že za skutečně orientální nebylo považováno to, co vzniklo v Orientu, ale to, co odpovídalo evropské představě o Orientu. NERVAL, Gerard de. *The Women of Cairo*. Vol. 1. New York: AMS Press, 1982, p. 63. Gérard de Nerval (1808–1855), vlastním jménem Gérard Labrunie, byl francouzský romantický básník. Na přelomu let 1842–1843 podnikl cestu do Káhiry a Bejrútu, kterou zaznamenal v díle *Voyage en Orient*.

⁹ SAID, *Orientalismus*, s. 173.

zprostředkovali nejen Evropanům, ale i zpět samotným Orientálcům. Nešlo ale o Orient skutečný, nýbrž o Orient vnímaný Evropanem skrze jeho evropskou životní zkušenost, přesvědčení, názory, způsob vnímání. Orientálci tedy byla vnucována podoba Orientu, jak jej vnímal Evropan. Orient byl do jisté míry uměle vytvořen – byl „orientalizován“ dle toho, jaký jej chtěli Evropané mít. Západ je zde aktivním činitelem, Orient pasivním příjemcem. Západ je divákem i soudcem všech aspektů orientálního chování. „Orientalismus“ vlastně do značné míry vypovídá spíše o „našem světě“ než o Orientu.¹⁰

Mnoho cestovatelů 19. a počátku 20. století lhalo nad tím, co zbylo ze slavné staroegyptské kultury. Zároveň ale i často vzápětí připomínali, že ony skvostné památky byly vystavěny na otrocké práci. To je krásnou ukázkou neustálé potřeby se vůči Orientu negativně vymezovat, dokonce i vůči Orientu doby, kterou do jisté míry obdivovali.¹¹ Stojí také za zmínku, že *Description de l'Égypte* je velmi obsáhlým zmapováním památek staroegyptských, ale není v něm žádné zmínky o památkách islámských. Egyptská islámská kultura byla vnímána jako barbarská, méněcenná.

Mnozí orientalisté a cestovatelé svá pozorování a zážitky z pobytu v Orientu sepsali. Jejich díla jsou velice zajímavým materiálem pro studium orientalismu. Said uvádí tři kategorie autorských typů: (1) autoři považující svůj pobyt a svou práci za čistě badatelskou, v jejich díle se neodráží jejich individualita – např. E. W. Lane;¹² (2) autoři mající také badatelské cíle, ale neobětují tomuto záměru zcela svou individualitu – např. R. F. Burton;¹³ (3) autoři, jejichž cesta do Orientu je naplněním naléhavého záměru, snu, touhy a jejichž

¹⁰ SAID, *Orientalismus*, s. 23.

¹¹ Např. Jan Neruda ve svém cestopisném fejetonu *Masr el-Kabira*. NAVRÁTILOVÁ, Hana. Jan Neruda. In JÚNOVÁ MACKOVÁ, Adéla; NAVRÁTILOVÁ, Hana; HAVLŮJOVÁ, Hana; JŮN, Libor. „*Krásný, báječný, nešťastný Egypt!*“: Čeští cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století. Praha: Libri, 2009, s. 166.

¹² **Edward William Lane** (1801-1876) byl britský orientalista, překladatel a lexikograf. Mezi jeho nejvýznamnější díla nepochybně patří kniha *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, z které tato práce také čerpá. Lane pobýval v Egyptě v letech 1825-1828 a 1833-1835.

¹³ **Richard Francis Burton** (1821-1890) byl britský spisovatel, cestovatel a objevitel, voják a diplomat, orientalista a překladatel. Roku 1853 podnikl *hağğ* v přestrojení za muslima a své zážitky zachytil v díle *Personal Narrative of a Pilgrimage to Al Madinah and Meccah*. Velice známý je také pro svou objevitelskou cestu do Afriky, kde spolu s Johnem Hanningem Spekem objevili r. 1858 jezero Tanganika a Speke poté sám (Burton totiž onemocněl) pramen Nilu – Viktoriino jezero.

individualita v jejich dílech nejvíce vyniká – např. G. de Nerval.¹⁴ První dva typy přinášejí mnoho informací, ale je těžké z nich zjistit, jak skutečně autoři Orient vnímali. Pokud vynášejí nějaké soudy, bývají spíše poplatné tradici a tomu, co se od nich očekává. Třetí typ nám dává více nahlédnout do myšlenek a pocitů autora, i když i zde by otázka míry upřímnosti a spontánnosti měla být brána v potaz. Zajímavá je skutečnost, že první dva typy najdeme především u britských autorů, kdežto typ třetí mnohem více u Francouzů. Pro Angličana byla Orientem především Indie a Blízký východ byl tedy jen zastávkou na cestě do nejvýznamnější kolonie impéria. Jeho představy a úvahy o Orientu se omezovaly především na praktické otázky související s koloniální nadvládou jako správa či teritoriální zákony. Oproti tomu Francouz byl v Orientu naplněn pocitem naléhavé ztráty, neboť přišel na území, kde Francie neměla v té době žádnou politickou moc a kde jí bylo uštědřeno mnoho porážek (křížové výpravy, Napoleonova expedice). Orient pro něj byl místem vzpomínek, zapomenutých tajemství.¹⁵ Zatímco Britové hledali vědecké informace, Francouzi spíše exotiku.

Tato i pozdější díla byla čtena dalšími a dalšími generacemi cestovatelů a představovala tak určité klišé a přinášela předem předpojaté vnímání Orientu.¹⁶ Pro nás je jistě zajímavé, že i Češi se vydávali do Orientu, zejména pak do Egypta. Nejznámějším z nich byl zřejmě Jan Neruda, který navštívil Egypt v roce 1870. Mnozí čeští cestovatelé byli středoškolskými učiteli toužícími po poznání a během svých cest sbírali různý vědecký

¹⁴ SAID, *Orientalismus*, s. 181.

¹⁵ SAID, *Orientalismus*, s. 194-195.

¹⁶ Např. na počátku 20. století se český cestovatel Hanuš Mayer ve své knize *Egypt – obrázky z cest* zřejmě inspiroval knihou z r. 1905 *La Nouvelle Égypte* od francouzského novináře žijícího v USA Amédée Baillota de Guerville. Některé pasáže jsou až příliš totožné. Vznikají tak pochyby, nakolik byl nejen Mayer, ale i jiní cestovatelé ve svých dojmech, názorech a myšlenkách upřímní. NAVRÁTILOVÁ, Hana. Hanuš Mayer. In JÚNOVÁ MACKOVÁ; NAVRÁTILOVÁ; HAVLŮJOVÁ; JŮN, „Krásný, báječný, nešťastný Egypt!“. Čeští cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století, s. 168-171. Dalším zajímavým příkladem je Nervalův *Voyage en Orient* (viz. pozn. č. 8). Toto dílo, respektive jeho část, nejprve vyšlo v letech 1846-1847 v *Revue des Deux Mondes*. Teprve roku 1851 vyšlo jako kompletní v knižní podobě. Do tohoto vydání Nerval přidal i dodatky, které byly většinou převzaty přímo z *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* E. W. Lanea z roku 1836. ELPHINSTONE, Conrad. Introduction. In NERVAL, *The Women of Cairo*, p. xiii.

materiál pro školské sbírky. Značná část cestovatelů pak byla z řad přátel Vojtěcha Náprstka, který jim byl často pro jejich výpravy mecenášem, a oni mu na oplátku přiváželi zajímavý materiál pro jeho sbírky. Čeští cestovatelé pak získávali finance pro své další cesty také pořádáním různých přednášek, psaním článků do novin a časopisů a vydáváním knih. I oni podléhali „orientalismu“ a v jejich textech si můžeme povšimnout podobných názorů a způsobu vnímání Orientu jako u jejich evropských kolegů. Mísí se v nich pocity obdivu ke staroegyptským památkám (a občas dokonce i k islámským), moderním stavbám jako Suezský průplav či stará Asuánská přehrada, palácům chedivů a přírodě okolí Nilu na jedné straně a pocity zmaru z všudypřítomné chudoby, špíny a negramotnosti na straně druhé.¹⁷

Orientalismus je tedy souborem myšlenek, názorů, pojmového aparátu a určitého chování, který více či méně ovlivňoval každého Evropana, který do Orientu v průběhu 19. a 20. století zavítal. Projevoval se především v politice a diplomacii, a to v přesvědčení, že Orientálci jsou podřízenou rasou, která si nedokáže vládnout sama, proto potřebuje „pomoc“ Západu.¹⁸ Měl vliv i na celkové vnímání Západu orientální společnosti a její kultury a zvyků, ale na kulturu samu (mluvíme-li o Egyptě, který nás především zajímá) příliš dopad neměl.¹⁹ Kromě orientálního tance, který z orientální kultury Evropany a později i Američany zřejmě nejvíce zaujal.

¹⁷ Velice zajímavou a přínosnou publikací zabývající se českými cestovateli v Orientě konce 19. a počátku 20. století je: JÚNOVÁ MACKOVÁ, Adéla; NAVRÁTILOVÁ, Hana; HAVLŮJOVÁ, Hana; JŮN, Libor. *„Krásný, báječný, nešťastný Egypt!“. Čeští cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století.* Praha: Libri, 2009.

¹⁸ Slova lorda Cromera z eseje v *Edinburgh Review* z ledna 1908: „Je však nezbytné, aby se o každé konkrétní otázce rozhodovalo především s ohledem na to, co si – ve světle západního poznání a zkušeností s přihlédnutím k místním podmínkám – podle nejlepšího svědomí myslíme, že je pro podřízenou rasu nejlepší, bez ohledu na skutečné či předpokládané výhody, které by z toho mohly pro Anglii jako stát plynout... Bude-li mít britský národ jako celek tento princip neustále na paměti a bude-li přísně trvat na jeho uplatňování, ačkoli se nám zřejmě nikdy nepodaří probudit stejný patriotismus jako v případě příbuznosti ras či společného jazyka, mohli bychom snad alespoň podpořit jakýsi pocit kosmopolitní loajality, založené na účtě náležitých nadřazeným schopnostem a nesobeckému jednání a na vděčnosti za dosavadní i budoucí projevy našeho přátelství.“ SAID, *Orientalismus*, s. 49-59. Lord Cromer, celým jménem Evelyn Baring, první hrabě z Cromeru (1841-1917) působil v Egyptě v letech 1878-1879 v době mezinárodní finanční kontroly nad Egyptem jako zástupce britských věřitelů (Controller-General) a v letech 1883-1907 během britské okupace jako generální konzul (Consul General).

¹⁹ To platí i pro další země pod vládou Británie. Trochu jiná situace ale byla v zemích, kde se stala koloniální velmocí Francie. Zatímco Británie měla za hlavní cíl ekonomický prospěch ze svých kolonií a nijak netoužila dělat z Orientálců „anglické gentlemany“, Francie se snažila zavést v koloniích i francouzskou kulturu a způsob života.

2. Postavení ženy v egyptské islámské společnosti 19. a 20. století

V 19. století tvořila v Egyptě základní ekonomickou jednotku rodina. Ženy zastávaly především tradiční úlohu péče o domácnost a výchovu dětí. Byl zde ale značný rozdíl mezi životem ženy na venkově a ve městě. Ženy na venkově byly zapojeny i do získávání obživy – pracovaly na poli nebo zabezpečovaly doplňkové práce spojené s pěstováním plodin a chovem domácích zvířat. Měly tak nepostradatelnou roli nejen jako matky, ale i jako spoluživitelky. Navíc jim tento typ činnosti umožňoval kontakt s vnějším světem a pohyb venku, získávaly tak rozmanité zkušenosti a dovednosti. Z praktických důvodů ani nebylo možné důsledně dodržovat segregaci pohlaví a kvůli fyzické práci bylo i zahalování žen omezené.²⁰

Městské ženy oproti tomu vedly život téměř v naprosté izolaci. Městské rodiny měly obvykle lepší ekonomickou situaci než ty venkovské, proto nebylo existenčně nezbytné, aby se i ženy podílely na práci a obživě. Tím bylo mnohem snadnější zavést naprostou segregaci pohlaví. Nepovažovalo se za vhodné, aby ženu spatřil cizí muž, což vedlo nejen k až přehnanému zahalování včetně obličejce, ale i k držení žen doma. Ideální představou bylo, aby žena po svatbě opustila dům jedině tehdy, až ji budou vynášet na márách. Pokud dům přeci jen opustit potřebovala, stávalo se tak především za tmy, aby ji bylo co nejméně vidět. Ženy tedy byly zcela vykázány z veřejného života a většinu času strávily zavřené ve svých domovech, kde byl jejich jediným rozptýlením byl pohled na ulici zpoza dřevěných *mašrabijí*.²¹

Tento nešťastný stav naprosté izolovanosti velmi kritizoval na konci 19. a počátku 20. století egyptský právník, myslitel a významný obhájce ženských práv Qāsim Amīn (1863–1908).²² Trval na nutnosti poskytnout ženám nejen vzdělání, ale také jim umožnit vyjít ze svých domovů. Většina společnosti považovala vzdělávání žen za zbytečné, ale on upozorňoval,

²⁰ TUCKER, Judith E. *Women in nineteenth-century Egypt*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1985. Ploughs and shares: women, agricultural production, and property, p. 52–63.

²¹ AMIN, Qasim. The Liberation of Women. Women and the Veil, p. 35–61. In AMIN, Qasim. *The Liberation of Women, The New Woman*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.

²² Qāsim Amīn se této problematice věnuje v mnoha svých knihách. Doporučila bych zejména dílo *Taḥrīru 'l-mar'a*. Myšlenky z *Taḥrīru 'l-mar'a* rozvádí dále v knize *Al-mar'a 'l-ḡadīda*, která je také reakcí na vlnu kritiky, jenž se vůči němu za jeho názory zvedla.

že žena je ten, kdo má hlavní vliv na malé chlapce, proto by měla být schopná nejen zabezpečit jejich primární potřeby, ale rozvíjet i jejich schopnosti. Vzdělání by jí mělo odprostit od tradičních pověr a nasměrovat ji k modernímu, racionálnímu uvažování. Spatřoval v tom přínos i pro partnerské vztahy, neboť měl-li vzdělaný muž nevzdělanou manželku, nesdíleli stejné hodnoty a těžko mohli najít stejná témata a shodovat se ve svých názorech. Manželství pak těžko mohlo být harmonické. Amīn si byl vědom i těžkého údělu žen, které přišly o manžela a musely živit děti samy. Vzdělání jim mělo umožnit najít si lépe placenou kvalifikovanou práci, která by byla navíc pro ženu morálně vhodnější, než prodávání na trhu či posluhování v cizím domě. Dokonce i kritizoval neblahé důsledky izolace na zdraví městských žen, které prý bývaly pobledlé, slabé a nemocné. Srovnává je pak s venkovskými ženami, které byly čiperné, zdravé, odolné.²³

Zajímavou etapou vývoje postavení ženy v egyptské společnosti 19. století byla doba Muhammada ʿAlího (vládl 1805-1848). Jedním faktorem byl značný nárůst populace v průběhu celého 19. století (z necelých 4 milionů na 11 milionů) a urbanizace (z 10 % na 14-15 %),²⁴ dalším pak četné společenské a hospodářské změny a expanzivní politika. Rozvoj zemědělství, především pak pěstování bavlny, a rozvoj dílen a továren s sebou přinesl velké náborů pracovní síly a muži tak odcházeli pracovat daleko od domova. Stejně tak i nucené práce na státních projektech a odvody mužů do armády znamenaly rozdělení rodin a ponechaly ženy v situaci, kdy musely často kvůli existenčním problémům pracovat mimo domov či své hospodářství. V některých případech byly odváděny za práci celé rodiny, což sice znamenalo udržení rodiny pohromadě, ale pokud v dílně pracovaly i ženy, muži si stěžovali, že ženy nemají čas vařit a starat se o děti.²⁵ Přestože by se na první pohled mohlo zdát, že tak docházelo k určité „emancipaci“ žen, na kvalifikovanou práci byli najímáni vždy jen muži a

²³ AMIN, *The Liberation of Women, The Education of Women*, p. 11-34. In AMIN, *The Liberation of Women, The New Woman*. AMIN, Qasim. *The New Woman. A Woman's Obligation to Her Family*, p. 161-178; *Education and Seclusion*, p. 179-198. In AMIN, *The Liberation of Women, The New Woman*.

²⁴ TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 16.

²⁵ TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, *Ploughs and shares: women, agricultural production, and property*, p. 52-63.

ženy dělaly spíše podružnou práci, která jim odebírala čas, který potřebovaly pro péči o rodinu a domácnost. Nelze tedy říci, že by se postavení žen zlepšilo.

S přelomem století a počátkem století 20. se i situace žen začala přeci jen zlepšovat. Ženy, jejich život, úloha ve společnosti, vzdělávání a práva se staly tématy mnohých myslitelů, spisovatelů a reformátorů. Přestože určitý vliv na to zřejmě měla i západní kultura, kde ženy získávaly rychle stále lepší postavení, je třeba si uvědomit, že veškeré reformní snahy v islámském světě nevolaly po nápodobě Západu, ale naopak po návratu k čisté podobě islámu a pro zlepšení statusu žen nacházely vzory v rané islámské době a v Koránu. Stejně tak i Qāsim Amīn odsuzoval zahalování ženského obličej, rukou a chodidel na základě koránských veršů. Dokonce chtěl, aby se ženy podílely i na chodu společnosti. Volební právo jim zatím upíral, ale vysvětloval to tím, že žena po stoletích své izolace, kterou považoval za islámem neospravedlnitelnou, potřebuje nějaký čas, aby se zorientovala ve veřejném životě, nabyla vzdělání a teprve tehdy mohla zodpovědně spolurozhodovat o budoucnosti společnosti.²⁶

Zajímavou kapitolou v otázce postavení ženy jsou rodinné a manželské vztahy. V 19. století byla žena velmi závislá na své rodině. O jejím osudu rozhodoval především otec, v případě jeho absence nejstarší bratr či další mužští příbuzní z otcovy strany. Nejvýznamnější událostí v jejím životě byla nepochybně svatba. Ta určovala celý její budoucí život, mohla znamenat vysvobození z pout zvláště otce, bratrů a strýců, ale stejně tak ji uvrhla do pout nových, jejího manžela, tchána, švagrů... Přestože dle tehdy uplatňovaného islámského práva (v Egyptě *hanafijský madhab*) dívka nesměla být bez jejího souhlasu provdána, často docházelo k sňatku dívky ještě před jejím dosažením dospělosti a tedy i dříve, než mohla svá práva uplatnit. V takovýchto případech byla konzumace manželství odložena, ale dívka již byla zadána a nemohla do výběru nikterak mluvit. Vliv mužských příbuzných na život žen byl natolik silný, že jejich absence byla často velkým handicapem. I později ve dvacátém století

²⁶ AMIN, The Liberation of Women, Women and the Veil, p. 35-61; Women and the Nation, p. 62-75. In AMIN, *The Liberation of Women, The New Woman*.

dokládají svědectví některých žen, jež svěřily své příběhy novinářce Nayre Atiya,²⁷ že nepřítomnost otce, ať už šlo o úmrtí, jeho lhostejnost či vzdálené bydliště, vrhá dívku do nesnadné situace. Rodiny, kde chyběl otec, se často potýkaly s vážnými finančními problémy – matka a dcery musely pracovat, a jak bylo již zmíněno výše, většinou neměly dostatečné vzdělání, aby mohly vykonávat kvalifikovanou, lépe placenou práci. Kvůli finančním potížím a nutnosti podílet se na obživě rodiny se tak dcery musely spokojit s velmi základním vzděláním a přišly tím o šanci na lepší budoucí život. Dívka bez otce, pracující většinou jako uklízečka či služebná, a bez vzdělání byla jen málo lukrativní nevěstou. Ženy také pocítily tíži absence otce a jiných mužských příbuzných po svatbě, kdy neměly nikoho, kdo by dohlížel na jejich práva v nové rodině a byly tak vystaveny špatnému zacházení ze strany manžela i jeho příbuzných.

Další pohromou, které byly mnohé ženy vystaveny, byl rozvod. Na konci 19. století byla rozvodovost v Egyptě dost vysoká. Údaje z roku 1898 ukazují, že v Egyptě byla každá čtvrtá žena rozvedena a v Káhiře dokonce každá druhá. Celoegyptský průměr vychází lépe, jelikož jsou do něj zahrnuty i rurální oblasti, kde je rozvodovost tradičně nižší než ve městech. Podíváme-li se na údaje pro Káhiru z let 1880–1898, zjistíme, že v některých letech bylo dokonce více registrovaných rozvodů, než sňatků.²⁸ To nám jasně naznačuje, nakolik bylo pro muže snadné rozvést se. Qāsim Amīn velmi kritizoval lehkovážnost mužů, se kterou k rozvodu přistupovali a ve svém díle *Tabrīru 'l-mar'a* zmiňoval dokonce i tak absurdní případy, kdy muž použil výhrůžky rozvodu se svou ženou jako donucovacího prostředku – zapřísahal se, že se s ženou rozvede, pokud dotyčný neudělá, co on chce. Pokud daná osoba

²⁷ ATIYA, Nayra. *Khul-Khaal: Five Egyptian Women Tell Their Stories*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1984. **Nayra Atiya** je Egyptanka, novinářka, spisovatelka a malířka, která vystudovala francouzštinu na Harvardu v USA. Po svém návratu do rodné země v 70. letech 20. století zachytila během několika let na diktafon příběhy mnoha žen, se kterými se setkávala. Z nich vybrala 5, které vyšly v knižní podobě. Díky poměrně dlouhé době, po kterou byla s ženami v kontaktu, mohla zaznamenat nejen jejich příběhy, myšlenky, názory a sny, ale i jejich vývoj. Většinou se jednalo o ženy z nižší třídy, jejichž postavení a problémy jsou dobrým ukazatelem i pro naše bádání v postavení tanečnic, jelikož i ty pocházely a pocházejí především z nižších sociálních vrstev. Kniha je opatřena odbornou předmluvou sociální antropoložky **Andrey Rugh**, která obdržela Ph.D. na American University Washington, DC a na Blízkém východě žila 12 let.

²⁸ AMIN, The Liberation of Women, The Family, p. 98. In AMIN, *The Liberation of Women, The New Woman*.

pak neučinila, jak si muž přál, byl dle tehdejší zvyklosti a práva rozveden, přestože si rozvod vlastně nepřál.²⁹

Judith Tucker vymezuje tři typy rozvodů: (1) *fusch*, tedy rozvod většinou z popudu ženy, kdy jí je ponecháno právo na *mahr* a podpora během období *‘idda*;³⁰ (2) *chul’*, rozvod také většinou z popudu ženy, ale po vzájemné domluvě a za vykoupení se – většinou tedy vzdání se *mabru*; (3) nejčastěji uplatňovaný *ṭalāq*, tradiční zapuzení manželky ze strany manžela, nevyžadoval soudní projednání a ženě zůstalo právo na majetek, který do sňatku přinesla, *mahr* a podporu během období *‘idda*.³¹ Je nasnadě, že prvního typu rozvodu ženy dosáhly málokdy. Navíc složitější situace nastala, byly již v manželství narozené děti. Ženy měly a stejně i dnes mají právo výchovy (arab. *ḥiḍāna*) malých dětí – tedy chlapců do sedmi let a dívek do dosažení puberty. Otcové ale požívali a požívají práva poručnictví (arab. *walāja*), tedy právo jednat za své nezletilé děti v otázkách majetku a případně i sňatku. Pokud otec zemřel nebo z jiného důvodu nemohl svému poručnictví dostát, přecházelo obvykle právo na jiného mužského příbuzného z otcovy strany, nikoli na matku. Ženy ale často o své právo výchovy přišly a to z rozličných důvodů: Pokud žena začala po rozvodu pracovat, aby své děti uživila, bývala někdy bývalým manželem obviněná z nedostatečné péče. I pokud se znovu vdala a zajistila tak svou rodinu po existenční stránce, hrozilo jí odebrání dětí z důvodu, že by neměly vyrůstat ve společné domácnosti s nepokrevním příbuzným, kterým někdy nový manžel byl. Děti byly pak svěřeny do výchovy některé z ženských příbuzných z otcovy strany. Takto byla řešena i situace, kdy žena ovdověla a zůstala bez prostředků.³²

Další nejistotou a ohrožením pozic ženy v manželství byl příchod dalších manželek. Nejen po citové stránce byla jí a jejím dětem věnována menší pozornost, ale i majetek

²⁹ AMIN, *The Liberation of Women, The Family*, p. 95-96. In AMIN, *The Liberation of Women, The New Woman*.

³⁰ *‘idda* = tímto termínem označuje islámské právo zákonem předepsanou čekací lhůtu, během níž se ovdovělá či rozvedená žena (případně žena, jejíž manželství bylo anulováno) nesmí znovu vdát. Touto čekací lhůtou by se mělo zamezit případným nejasnostem ohledně otcovství, které by mohly vzniknout, pokud by se žena ihned znovu provdala a vzápětí zjistila, že je těhotná.

³¹ TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 53.

³² TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 56.

manžela byl tím pádem dělen mezi manželky a všechny děti. Zde je ale třeba zmínit, že mezi nižšími vrstvami společnosti nebyla a ani dnes není polygamie častá a to z čistě ekonomických důvodů – dovolit si zaplatit vícekrát *mahr* a další výdaje spojené se svatbou a následně živit tolika četnou rodinu si mohl pouze majetnější muž. V případě, že i muž z nižší sociální vrstvy pojal další manželku, stávalo se, že první ženu a její děti přestal jakkoli živit, nebo jen velmi minimálně. Žena pak musela hledat oporu u soudu, který si mohl na manželovy vynutit plnění jeho závazků vyplývajících ze sňatku, případně ženu rozvést a stanovit výživné pro její děti.

Ženy mohly dle islámského práva vlastnit majetek, a to nejen *mahr*, který obdržely při sňatku, ale i jakýkoli majetek, kterého samy nabyly (prací, dědictvím...). Ženy také mohly dědit, byť menším poměrem než mužští příbuzní. Za jistých okolností ale mohly i o svůj majetek přijít – žena se svatbou do jisté míry odpoutala od své rodiny a zapojila se do majetkové struktury rodiny nové. V případě rozvodu ale došlo k zhroucení této nové struktury a zvláště, pokud rozvod byl vynucen ze strany ženy, často přišla i o svůj *mahr*.

Obecně lze říci, že přestože ženy požívaly práva na majetek i na rozvod, byly zde procesy zabezpečující a ochraňující jejich práva a žena se mohla obrátit na soud, v praxi záleželo především na jejím rodinném zázemí, které určovalo její veškeré životní štěstí. Pokud měla otce a bratry, kteří měli skutečně na srdci její dobro, mohla se dobře vdát a i po sňatku její rodina dohlížela na to, aby jí nebylo činěno bezpráví, a jestliže byl její nový manžel a jeho rodina rozumní, měla šanci na spokojený život. Pokud některé tyto předpoklady chyběly či selhaly, žena těžko v každodenní realitě a případných rodinných intrikách hledala spravedlnost a uplatňovala svá práva.

Přestože ženy během 20. století zlepšily své postavení ve společnosti a získaly či upevnilly svá práva, mnohé principy zmíněné výše zůstaly neměnné a můžeme říci, že platí i dnes v století jednadvacátém. Jedním z nich je svatba jako alfa a omega ženského života. Egyptské ženy byly i ve dvacátém století často přesvědčené, že skutečný život ženy začíná až momentem svatby. Svatba byla možností jak do jisté míry uniknout ze svízelných pout vlastní

rodiny, mohla být řešením tíživé ekonomické situace a v neposlední řadě jejím prostřednictvím získávala žena větší respekt ve společnosti, jakoby teprve nabývala plnohodnotnosti a dospělosti. Tento poslední efekt byl ještě umocněn pozdějším narozením prvního dítěte, zvláště pak syna.

I ve 20. století nebyl sňatek pouze záležitostí ženicha a nevěsty. Přestože domluvených sňatků proti vůli dívky či víceméně bez jejího vědomí postupně ubývalo a v současnosti se staly dokonce spíše ojedinělými, rodiče, potažmo další příbuzní, i nadále hráli v námluvách významnou úlohu. Důvodem byly nejen silné rodinné vazby a odmala vštěpovaná úcta k názoru rodičů, ale i prozaičtější ekonomická závislost. Náklady ženicha spojené se zasnubami a svatbou byly vždy obrovské (dary a šperky nevěstě v podobě *šabky* a *mabru*, byt a jeho vybavení, zasnubní a svatební hostina...), proto spoléhal často na pomoc rodiny. Bohužel skutečnost, že budoucího partnera pomáhali vybírat členové rodiny a že arabsko-islámská etika nedovolovala společné soužití partnerů před svatbou a ani nijak závratné vzájemné hlubší poznávání, vedla k tomu, že partner nebyl vybírán ani tak dle své osobnosti a povahy, respektive kompatibility povah snoubenců, nýbrž spíše dle jejich kompatibility sociální. Tedy dle společenské třídy, do které patřili, dle míry a zaměření vzdělání, povolání a příjmu, rodinného zázemí, majetku, zbožnosti, etikety a chování, vzhledu či dokonce i stejného odstínu pleti.³³ Obecně platí, že se rodiny snažily vybírat partnery na stejné či podobné úrovni, obdobné zázemí, majetek a vzdělání mohlo totiž předejít eventuálním neshodám. Jelikož v arabsko-islámské kultuře má v manželství silnější postavení muž – snadněji získává rozvod a má právo polygynie³⁴ – manželství s mužem s výrazněji lepším zázemím by neslo větší riziko budoucího rozvodu či přivedení druhé ženy. Naopak můžeme zaznamenat snahu rodičů o co nejlepší materiální zajištění dcery, které nejen znamenalo lepší výběr potenciálních ženichů, ale v manželství si pak muž spíše rozmyslel, jestli se má skutečně rozvést a přijít tak

³³ RUGH, Andrea. Foreword. In ATIYA, *Khul-Khaal: Five Egyptian Women Tell Their Stories*, p. xi.

³⁴ Riziko dalších manželek samozřejmě odpadá v zemích, které zahrnuly zákaz polygynie do svých občanských zákoníků, jako např. v Tunisku. V Egyptě, zemi našeho hlavního zájmu, však polygynie přetrvává, i když je výrazně na ústupu.

o statky a majetek, který žena do sňatku přinesla. I v případě rozvodu byla žena s majetkem v lepší pozici – nebylo tak ohroženo její právo na výchovu dětí (nezůstala bez finančních prostředků a nemusela pracovat, aby je uživila) a snadněji si našla nového manžela. Z rozhovorů Nayry Atiya s egyptskými ženami z nižší sociální vrstvy vyplynulo, že považují postavení křesťanek v manželství za snadnější než je tomu u muslimek – dosáhnout rozvodu je pro křesťany velice těžké a nemohou pojmout více manželek. Žena se tedy nemusí tak bát rozpadu manželství a s tím spojené životní nejistoty.³⁵ Pokrokem v obraně žen proti takovéto nejistotě byla možnost uvést v manželské smlouvě, že musí být žena informována o záměru manžela pojmout další manželku a že v případě další manželky bude jejich manželství rozvedeno. To umožňovalo ženě, aby snadno dosáhla odloučení od již nechtěného manžela a vyhnula se trápení spojeného s příchodem nové ženy do rodiny. V takovýchto případech ženě zůstávalo právo na *mahr* i podpora během období *‘idda*. Ještě v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století ženy z nižší sociální vrstvy vnímaly život ženy jako neustálé utrpení – ať už ženy, jejichž příběhy sledovala Nayra Atiya, tak i tanečnice, které se svěřovaly Karen van Nieuwkerk.³⁶

V arabské islámské společnosti hraje rodina velmi důležitou roli, protože všichni její členové mají poměrně pevně vymezené úlohy. Zatímco ženě náleží výchova dětí a péče o domácnost, muž by měl zajišťovat rodinu po finanční stránce. Protože společnost v Egyptě byla i ve 20. století v mnoha ohledech tradiční a konzervativní, žena potřebovala muže i pro zachování dobrého společenského statusu. Muž byl ženě nejen zdrojem obživy pro ni a její děti, ale i ochranou její cti a pověsti. Přesto, jak upozorňuje Andrea Rugh, nebyly ženy v manželství a rodině pasivní. Naopak, díky tomu, že řídily domácnost a ve své podstatě řídily i výchovu dětí, byly to často ony, které rozhodovaly o mnohých každodenních záležitostech. V některých případech se role muže (mluvíme především o nižší a nižší střední vrstvě) zúžila na „pouhé vydělávání peněz“. Zatímco muž nebyl většinou ochoten převzít na sebe ženskou

³⁵ RUGH, Foreword. In ATIYA, *Khul-Khaal: Five Egyptian Women Tell Their Stories*, p. xii.

³⁶ VAN NIEUWKERK, Karin. *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.

roli, mnoho žen přispívalo různým způsobem do rodinného rozpočtu či dokonce pracovaly na plný úvazek. Role žen byla z tohoto pohledu mnohem flexibilnější. Vlastní příjem mohl být pro ženu důležitý i z toho důvodu, že muž tak věděl, že na něm není žena úplně závislá a choval se k ní lépe.³⁷ Na druhou stranu pracující žena v minulosti a i v menší míře dnes vždy bojuje s otázkou cti a hanby. Velice důležitý je typ práce – prostředí, ve kterém pracuje, náplň její práce, jestli její práce není pod její sociální úrovní atd. Toto jsou velice důležité faktory, které určují, zda-li je práce pro ženu vhodná, či nikoli. Povolání tanečnice, na které se tato práce zaměřuje, je v tomto ohledu velmi problematické, jak uvidíme v dalších kapitolách. Často ale právě u nižší sociální vrstvy je nutnost či potřeba tím, co hranice povoleného či tolerovaného posouvají.

Zároveň je třeba zmínit, že ženy z nižší a nižší střední vrstvy nevnímaly vždy možnost pracovat jako získání větší míry svobody, autority či důležitosti. Jak ukazují rozhovory Nayry Atiya, ženy z těchto vrstev společnosti upřednostňovaly možnost zůstat doma a věnovat se plně rodině. Některé si i přály, aby je jejich manžel kontroloval a zajímal se o to, kam jdou, kdy přijdou atd. Vnímaly to jako projev jeho zájmu a lásky.³⁸ Jistý nezájem žen o práci mimo domov bychom si mohli vysvětlit také tím, že u nižších vrstev společnosti nejde o práci zajímavou, která by mohla ženu naplňovat, kde by si budovala kariéru, ale o práci dělanou skutečně jen pro obživu. Ideálem tedy spíše přetrvávala možnost být doma s rodinou a ženy po práci toužily jen z důvodu existenčního, aby pomohly manželovi zajistit lepší rodinné podmínky nebo aby si získaly jistou míru nezávislosti v nešťastném manželství.

Pokud jde o studium, stalo se během 20. století pro ženy zcela dostupné a v dnešní době jsou univerzity plné studentek, které dokonce jezdí i na zahraniční studijní stáže. Ženy se začaly volně pohybovat mimo domov, i když rozdíl oproti západním ženám jsou i dnes patrné – ženy večer vycházejí spíše v doprovodu muže, obvykle také samy necestují, zejména ne do zahraničí. A i v současnosti se setkáme se zvykem, kdy žena přebývá u svých rodičů, pokud muž odjede mimo město, jelikož není vhodné, aby byla doma sama.

³⁷ ATIYA, *Khul-Khaal: Five Egyptian Women Tell Their Stories*, p. 39.

³⁸ RUGH, Foreword. In ATIYA, *Khul-Khaal: Five Egyptian Women Tell Their Stories*, p. xiv.

Ve veřejném životě ženy také dosáhly velkého posunu – získaly aktivní i pasivní volební právo, možnost se podílet na nejrůznějších společenských, charitativních a obecně řečeno veřejných projektech, pronikly do médií.

Závěrem bychom měly stručně zmínit, že život na vesnici je svázaný tradicemi a ani čas jej příliš nemění. Vesnický život 20. století se v mnohém podobal tomu z 19. století. Přestože pokrok a technika se rozšířily po celém Egyptě, venkované jsou spíše chudí lidé a mnozí z nich na moderní vymoženosti nedosáhli. Také míra vzdělanosti a informovanosti zde byla výrazně nižší než ve městech. Venkovské ženy oficiálně požívaly stejných práv jako ženy ve městech, ale v praxi je obtížněji uplatňovaly.

3. Historický nástin vývoje orientálního tance jako živnosti v 19. a 20. st. v Egyptě

Orientální tanec jako živnost prošel za posledních dvě stě let mnoha změnami, vzestupy a pády. Velký vliv na tuto skutečnost měl i impakt Evropy a nahlížení Evropanů na tento kolorit arabské kultury – jak jsme již uvedli v I. kapitole, tzv. orientalismus Evropanů. Dalším vlivným faktorem byl a i v současnosti nepochybně je islám, který nabádá k cudnosti a umírněnosti, zvláště pak u žen. Od konce 19. století se začaly objevovat snahy o reformu islámu a islámské společnosti – tedy o utužení upřímné víry a očištění společnosti od neislámských nešvarů. Někteří islámští duchovní zakazují tanec jako celek, jiní rozlišují mezi jednotlivými druhy tance, přičemž orientální tanec často zavrhuje, a obzvláště pak orientální tanečnice.³⁹ V průběhu 20. století nelze opomenout ani vliv národního uvědomění, které vedlo ke snaze připomínat si vlastní svébytnou kulturu, ale i k přehlížení některých jejích aspektů, které neodpovídaly zidealizovaným představám. I toto se odrazilo na postavení orientálních tanečnic v islámské společnosti, ale také to alespoň trochu spustilo teoretický zájem o orientální tanec, jeho historii a místo v lidském životě – tam, kde až donedávna neexistovaly vědecké, natož populární práce, jež by se tímto tématem zabývaly.

³⁹ Dr. Su'ād Šālih, profesor islámského práva na *al-Azharu* zastává názor, že „islám je náboženstvím střídmosti; nebrání zpěvu a tanci, ale zakazuje vše, co stimuluje touhu, ať už mezi muži nebo ženami. Od žen se očekává, že budou dodržovat dobré mravy, i pokud tančí před ženami... Avšak pokud žena tančí před svým manželem, pak neexistují žádné restrikce, jelikož je to způsob upevňování vztahu mezi manželi – a ten je základním pilířem muslimské rodiny.“ Dle dr. Sālīma Aḥmada Salāmy, bývalého děkana *Kulijāt uṣūl ad-dīn* na Islámské univerzitě v Gaze: „Je dovoleno, aby žena tančila a zpívala, pokud nejsou přítomni muži. Navíc by slova písně neměla být hrubá a vulgární. Dále by neměly být přítomny nemuslimské ženy...“

<http://www.quranforall.org/fatawaa/halalharam.htm> [6.7. 2011]

Šejch Qaradāwī se vyjadřuje přímo k orientálnímu tanci: „K zakázaným tancům patří to, co je známé jako „orientální tanec“; jedná se o tanec, který provozuje žena, v tomto povolání profesionálka, při němž se pohupuje, láme se v pase a svíjí se jako zmije, přičemž si zakládá na tom, že vyvolává sexuální vzrušení u mužů, kteří ji sledují a platí jí za to penězi, a to tím spíše, že je při tom polonahá, ba spíše nahá než oblečená, protože i to, co má na sobě, je téměř průsvitné, jakoby to byl oděv vyrobený ze skla. Ani náboženský učenec, ba ani běžný muslim nemůže pochybovat o tom, že tento druh tance je zapovězený kvůli tomu, čím nabádá k hříchu a svádí k smilstvu.“ (přeloženo z arabštiny) <http://qaradawi.net/fatawaahkam/30/1467.html> [6.7. 2011]

3.1. 19. století

O orientálních tanečnicích na Blízkém východě v 19. století toho víme velmi málo. Hlavním zdrojem jsou zápisky evropských cestovatelů, koloniálních úředníků a odborníků (orientalistů) pobývajících v Orientě různě dlouhou dobu.

Koloniální úředníci především sledovali zájmy impéria a to se i odráželo v jejich názoru na Orient a Orientálce. Jak jsme již naznačili výše, arabskou kulturou a islámem spíše pohrdali, byla pro ně necivilizovaná, barbarská a zpátečnická. Orientálce vnímali téměř jako nesvéprávné bytosti, zvláště ve věcech vlády a rozhodování. Jejich texty jsou zaměřeny především na praktické otázky obchodu, bezpečnosti, správy. Jsou spíše zajímavým pramenem pro studium orientalismu, než studium kulturních jevů.⁴⁰

Odborníci většinou z řad orientalistů přinášejí již vhodnější materiál pro naše účely. Jejich posláním bylo poznat a popsat arabskou kulturu a tím nám poskytují mnoho cenných informací. Tyto informace jsou ale opět zaznamenávány z pozice nadřazeného vzdělaného Evropana, který se navíc považoval za odborníka na Orient i samotné Orientálce. On zde byl proto, aby zprostředkoval Orient koloniálním úředníkům a dalším Evropanům. V některých případech orientalisté zaznamenávali i poněkud přehnané a málo uvěřitelné informace, které zřejmě měli z doslechu od nedůvěryhodného zdroje, informace, které byly šokující a dodávaly tak onen „orientální punc“ jejich popisům.⁴¹

A konečně evropští cestovatelé, jejichž díla jsou mnohdy velmi barvitá, ale již méně spolehlivá a důvěryhodná. Do Orientu přicházeli, aniž by často místní kulturu příliš znali, a přestože vůči ní měli jisté předsudky či na ni shlíželi trochu z patra, zároveň je v něčem lákala a okouzlovala. Jejich texty nám nepřinášejí fakta, ale zato zprostředkovávají individuální zkušenost Evropana poznávajícího Orient. Jelikož většina z nich psala své texty již s vědomím,

⁴⁰ Např. záznamy projevů lorda Cromera před britským parlamentem.

⁴¹ Např. Lane uvádí, že všechny *ġawāzī* byly vychovány k prostituci, ale jen část z nich se věnovala i tanci. Vdávaly se jediné poté, co s prodejnou profesí začaly, a jejich manželé (většinou z jejich kmene) jim dělali něco jako pasáky. Toto tvrzení se zdá být značně přehnané. Je pravděpodobnější, že prostituci se věnovaly spíše svobodné, rozvedené či ovdovělé ženy a to z existenčních důvodů. Těžko uvěřit, že by nějaký kmen přímo vychovával své ženy k prostituci. LANE, Edward William. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. 1860 ed., Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2003, p. 380.

že budou publikovány, a tedy i s cílem šokovat, překvapit a upoutat budoucího čtenáře, nemůžeme se zcela spolehnout, že své zkušenosti nepřibarvili, a to i pokud jde o tanečnice. Přestože Nervalova *Voyage en Orient* je líčením toho, co prožil, neubráníme se zároveň dojmu, že cílem nebylo ani tak zachycení skutečnosti, jako spíše vytvoření orientálního snu, příběhu, jehož byl hlavním hrdinou.⁴² Flaubert pak jde ještě dále a stírá téměř hranici mezi skutečností a svými fantasiemi.

Pokud jde o problematiku žen a jejich postavení ve společnosti, která byla oblíbeným tématem všech Evropanů, je třeba si uvědomit, že jediné ženy, s nimiž se měla možnost většina Evropanů setkat, byly orientální tanečnice a prostitutky, což mělo vliv na jejich pohled a hodnocení tamějších mravů žen i celé společnosti. Na základě individuální zkušenosti tvořili absolutní závěry. Je tedy nutné k těmto pramenům přistupovat velice kriticky. Jsou vhodnějším zdrojem pro zkoumání přístupu Evropanů k jiným kulturám, zkoumání, jak se „orientalismus“ odrážel v jednání jednotlivců a jak nahlíželi na orientální tanec cizinci, než pro zkoumání samotného postavení orientálních tanečnic v arabské islámské společnosti.

V 19. století vystupovali na veřejných i soukromých oslavách, v soukromých domech, v kavárnách i jen tak na ulicích umělci a baviči různého druhu – provazochodci, akrobati, komedianti, klauni, kejklíři, krotitelé hadů, vypravěči, básníci, potulní pěvci, tanečníci a zpěváci. Mezi ně patřily i orientální tanečnice. Ty nejčastěji tančily v chudých lidových čtvrtích před kavárnami a na tržištích, kde mohly získat největší publikum a tím i vydělat nejvíce peněz, které před ně házeli diváci na zem. Říkávalo se, že tanečnice dobře věděly, kdo z publika má peníze, a před ním proto náležitě tančily, aby dostaly větší sumu. U soukromých večírků hostitel najal orientální tanečnici za určitý slíbený obnos. Po vystoupení obdržel od hostů spropitné (*baqšiš*), který mohl být i vyšší než domluvená cena, pak si často přebytek

⁴² Nerval sám přiznával: „*Rád žiji svůj život, jako by to byla romance, a jsem vždy připraven stát se jedním z těch čínorodých, rozhodných hrdinů, kteří musejí stůj co stůj vytvořit dramatickou, zajímavou a akční atmosféru.*“ ELPHINSTONE, Introduction. In NERVAL, *The Women of Cairo*, p. x.

ponechal, ale pokud byl nižší, sám doplatil rozdíl.⁴³ Také ženy z vyšších tříd si příležitostně zvaly tanečnice do harému, ženské části domu, zvláště měly-li hosty.⁴⁴

Tanečnice, zpěvačky a hudebníci hráli důležitou roli také během svatby. Míra jejich účasti samozřejmě závisela i na ekonomické situaci rodiny. Den před svatbou tanečnice doprovázely nevěstu do lázní (tzv. *zaffāt al-ḥammām*), bohatší rodiny si případně pronajaly celé lázně a tanečnice pak bavily nevěstu a její společnost i uvnitř. Večer následoval rituál zdobení rukou a nohou nevěsty *ḥennou* (tzv. *lajlat al-ḥanna*), během něhož byla dámská společnost někdy také rozptylována hudbou a tancem. Muže zatím jiné tanečnice, hudebníci i další umělci bavili před domem či na dvorku. Druhý den se konal průvod nevěsty (tzv. *zaffāt al-ʿarūsa*) doprovázený opět tanečnicemi i hudebníky. A samozřejmě hudba a tanec byly součástí i samotné oslavy uzavření a konzumace manželství (tzv. *lajlat ad-duḥla*).

Příležitostně se tanečnice najímaly i na oslavy narození dítěte (tzv. *subūʿ*) a chlapecké obřizky. I Gérard de Nerval byl r. 1843 hostem na oslavě obřizky syna kapitána lodi, kterou se plavil z Káhiry do Damietty. Několik žen hrálo na tamburíny a do rytmu tančily núbijské tanečnice. Nerval zmiňoval, že rodina byla příliš chudá, aby si najala *ʿawālīm*, vzdělané hudebnice a zpěvačky, které příležitostně i tančily (viz. níže).⁴⁵

Orientální tanečnice byly také nedílnou součástí mnoha lidových slavností, jakými byly třeba oslavy světců – tzv. *mawālīd* (sg. *mawlid*). Van Nieuwkerk uvádí např. *mawlid* Ibrāhīma ad-Dasūqīho ve městě Dasūq.⁴⁶

Orientální tanečnice v 19. století netvořily homogenní skupinu a i jejich pověst a postavení ve společnosti nebylo stejné. Níže uvádíme tři základní typy tanečnic té doby:

⁴³ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 28.

⁴⁴ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 25.

⁴⁵ NERVAL, *The Women of Cairo*, p. 188-189.

⁴⁶ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 23. Ibrāhīm ad-Dasūqī (1255-1296) byl súfijským imāmem a zakladatelem *ṭarīqy ad-Dasūqīja*. Jeho jméno je odvozeno od deltského města Dasūq, kde žil a kde je i pochován.

(1) Ġawāzī

Cestovatelé o *ġawāzī* (sg. *ġāzija*) psali jako o kmenu potulných tanečnic, které žily se svými rodinami v uzavřeném společenství. Bývaly v každém městě či větší vesnici, kde obývaly zvláštní čtvrt'. Někteří je považovali za Cikány, jiní za Cikánům blízký kočovný kmen.⁴⁷ Samy se prý nazývaly *al-Barāmika* a svůj původ odvozovaly od stejnojmenné slavné rodiny vezírů Barmakovců, která se nejdříve těšila přízni ċabbāsovského chalífy Hārūna ar-Rašida (vládl 786-809), ale pak upadla v nemilost. Jejich skutečný původ však zůstává dodnes nejasný.

Ġawāzī se těšily značné popularitě a právě s nimi měli Evropané největší možnost se setkat. Tančily většinou na ulicích či před kavárnami, případně tančily před soukromými domy či na jejich dvorech, zřídka i uvnitř, například během svatby. Často byly také najímány na mužské párty, kde, jak píše Lane, „...bylo jejich představení ještě *lascivnější*...“.⁴⁸ Při těchto příležitostech byly prý méně oděné, mívaly poloprůsvitné blůzy s velkým výstřihem a vydatně se posilňovaly alkoholem.

Na veřejnosti se oblékaly jako ženy ze střední třídy, když se nacházely v soukromí domova, a přestože se hlásily k islámu, nenosily závoj. Oči měly namalované *kōblem*, ruce a nohy si zdobily červenou *ħennou*. Byly ověšené šperky – náramky, nákotníky, náhrdelníky, náušnicemi, řadou penízků pověšených přes čelo a někdy prý i náušnicí v nose. Tančily také s různými předměty – se šavlemi, vázami či zapálenými svíčkami na svých hlavách. Svůj tanec doplňovaly hrou na malé prstové činelky a jejich manželé či příbuzní je většinou doprovázeli hrou na hudební nástroje. Lane je označuje za „morálně nejzkaženější ze všech kurtizán Egypta“, ale také za „nejhezčí ženy Egypta“. Lane dále poznamenává, že se těšily značné oblibě jak u mužů, tak i u žen. Avšak někteří Egyptané z vyšší společenské vrstvy či více nábožensky orientovaní jimi pohrdali.⁴⁹

⁴⁷ Spekulace E.W. Lane zacházejí dokonce tak daleko, že zmiňuje i možnost, že by byly potomky tanečnic z dob prvních faraónů, jejichž vyobrazení najdeme ve staroegyptských hrobkách a jejichž tanec připomíná tanec *ġawāzī*. LANE, *Modern Egyptians*, p. 379.

⁴⁸ LANE, *Modern Egyptians*, p. 379.

⁴⁹ LANE, *Modern Egyptians*, p. 379. Je třeba připomenout, že většina cizinců neměla možnost poznat jiné ženy, než právě tanečnice či prostitutky, proto možná ono hodnocení *ġawāzī* jako nejhezčích žen Egypta.

K. van Nieuwkerk uvádí, že první zmínky cestovatelů o nich jako o prostitutkách nemluví, ale později se velmi často objevují těžko uvěřitelné příběhy. Prý je jejich ženich nemohl dostat jako panny, byly před svatební nocí otcem za pomoci šejcha nabídnuty tomu, kdo za ně zaplatil největší částku. I během manželství byly dále prostituovány svými muži.⁵⁰ Zda se skutečně kromě tance živily i prostitucí, je stále otevřenou otázkou, na kterou jen těžko nalézt jistou odpověď. Mnohé prý také kouřily vodní dýmku a pily alkohol – už jen tato skutečnost dohromady s tím, že tančily na veřejnosti nezahalené a před muži, předznamenává, že obecně nebyly *ġawāzī* přijímány jako slušné, decentní ženy.⁵¹

(2) ‘Awālim

Na zcela jiné pozici ve společnosti stály tzv. *‘awālim* (sg. *‘alma*).⁵² Byly to vzdělané umělkyně, které psaly poesii, skládaly hudbu, ovládaly umění improvizace a zpívaly. Prý i příležitostně doprovázely svůj zpěv tancem. Vše ale pouze před zraky žen – vystupovaly v harému, ženské části domu, kde, pokud byli přítomni i muži, zpívaly skryté za *mašrabījī*, dřevěným vykládaným mřížovím. Případně je muži poslouchali na dvoře skrze okna taktéž zakrytá *mašrabījī*. Pravděpodobně díky skutečnosti, že neporušovaly žádná pravidla vhodného chování muslimské ženy a byly vzdělané, těšily se dobré pověsti a uznání.⁵³

(3) Lidové orientální tanečnice, tzv. „běžné ‘awālim“

Mimo dvě výše zmíněné skupiny se vyskytovaly i tanečnice, které tančily na veřejnosti, především v chudých čtvrtích, stejně jako *ġawāzī*, ale měly zřejmě o něco lepší pověst. Používalo se pro ně také označení *‘awālim*, což velmi mátl evropské cestovatele.

Nerval byl v Káhiře v době, kdy se vracela karavana z Mekky. Uvádí, že k ní patřila i skupina zpívajících *‘awālim*. Měly nezahalené tváře zdobené červeným a modrým tetováním,

⁵⁰ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 27.

⁵¹ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 27.

⁵² *‘Alma* je hovorová varianta slova *‘ālima*, které označuje vzdělanou ženu.

⁵³ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 26.

v nosech těžké kroužky.⁵⁴ Skutečnost, že zpívaly a že doprovázely karavanu vracející se z *ḥaḡḡe*, poukazuje na vzdělané *ʿawālim*, které se těšily dobré pověsti a uznání. Trochu matoucí je ale jejich vzhled (zvláště pak nezahalené tváře), který by mohl naznačovat, že šlo o tyto tanečnice z nižších vrstev – „běžné *ʿawālim*“.

Během první poloviny 19. století se začal rozdíl mezi *ʿawālim* a *ḡawāzī* vytrácet. *ḡawāzī* začaly kromě tance i zpívat, aby si tak zvýšily svou prestiž, a *ʿawālim* se stále více uchylovaly i k tanci, který byl více žádaný, a to i před zraky mužů. Postupně se začalo říkat *ʿawālim* i běžným orientálním tanečnicím.

Pro pouliční orientální tanečnice byli Evropané přicházející v 19. století do Egypta, ať už francouzští a později britští vojáci nebo různí cestovatelé a dobrodruzi, novým zdrojem obživy. Mnozí Evropané byli orientálním tancem fascinováni, zcela se odlišoval od klasických tanců západní společnosti, jakým byl třeba valčík. Pohyby pánví, boky a hrudníkem se v té době považovaly v Evropě za neslušné, proto působily na cizince tak eroticky a svůdně.⁵⁵ Přestože mnoho cestovatelů, jejichž zápisky se nám dochovaly (mezi nimi G. de Nerval, G. Flaubert, G. W. Curtis a J. L. Burckhardt),⁵⁶ orientální tanečnice vyhledávalo, a to nejen pro potěchu oka, píše o jejich tanci s despektem jako o lascivním, vulgárním, neslušném. Můžeme se jen dohadovat, zda-li to tak skutečně vnímali, nebo zda jen chtěli vyjít vstříc morálce budoucího evropského čtenáře, nebo jestli snad byl příčinou stud pramenící z toho, že

⁵⁴ NERVAL, *The Women of Cairo*, p. 97.

⁵⁵ Stojí za zmínku, že Arabové naopak považují evropské klasické tance za velice odvážné. Skutečnost, že se cizí muž a žena sebe navzájem při tanci dotýkají, zvláště dolní částí těla, je pro arabskou kulturu zcela nepřijatelná. Při orientálním tanci a ani při lidových tancích různých arabských zemí se muž a žena sebe nikdy nedotýkají.

⁵⁶ **Gustave Flaubert** (1821-1880) byl francouzský spisovatel, jehož literární styl je možné zařadit do romantismu, stejně jako do realismu, až naturalismu. Naturalistický byl zejména v odvážných erotických popisech a obecně lze říci, že byl velmi uvolněných mravů a svérázného životního stylu. V letech 1849-1850 podnikl cestu do Orientu. Z jeho pobytu v Egyptě se dochovala korespondence, která byla vydána pod názvem *Flaubert in Egypt: A Sensibility on Tour*. V roce 1858 pak zavítal do Kartágu a tato cesta se mu stala inspirací k románu *Salammbô*. **George William Curtis** (1824-1892) byl americký spisovatel. O své cestě po Egyptě napsal dílo *Nile Notes of a Howadji*. **Jacob Christoph Burckhardt** (1818-1897) byl významný švýcarský historik a průkopník kulturních dějin a dějin umění.

civilizovaný člověk je unesen takovou lascivní podívanou.⁵⁷ Americký humorista a folklorista Charles Leland vtipně poznamenává: „Největší touha gentlemana, který zavítá do Egypta, je tanečnice... Dokonce i ten nejmorálnější a nejzbožnější, starý a chladný, nemůže zřici se této trošky pokušení.“⁵⁸

Cestovatelé se s orientálními tanečnicemi setkávali na diplomatických večírcích, ale i na různých soukromých oslavách, či přímo na svých lodích na Nilu.⁵⁹ Někteří z nich zaznamenali, že některé tanečnice se živí zároveň i prostitucí, a někteří je i sami za tímto účelem vyhledávali. Vzhledem k tomu, že šlo o taneční vystoupení zakončené sexuálním aktem, lze se domnívat, že došlo k rozvoji prostituce u orientálních tanečnic pod vlivem přílivu cizinců do Egypta. Egyptané pravděpodobně spíše vyhledávali klasické prostitutky, pro ně nebyl orientální tanec ničím exotickým a ani vyloženě erotickým, to je nutné si uvědomit. Zatímco pro Evropany bylo mnohem zajímavější spojit sexuální služby s pro ně velice svůdným tanečním vystoupením.

3.1.1. Státní kontrola orientálních tanečnic

Přestože si některé tanečnice a zpěvačky vydělaly poměrně slušné peníze, zvláště pak *‘awālim* a tanečnice vystupující na soukromých večírcích, jinak tomu bylo u pouličních tanečnic. Navíc byly všechny tanečnice nuceny platit značně vysoké poplatky a daně. Spadaly pod kontrolu policejního úředníka, který jim vydával licence a povolení pro tančení na soukromých večírcích. Týdně či měsíčně pak platily pravidelné daně, které byly vybírány přes obchodní organizace, rádobý cechy, které ale nebyly dobrovolné, nýbrž vládou diktované, aby usnadnily výběr daní.⁶⁰

⁵⁷ KARAYANNI, Stavros Stavrou. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2004, p. 38.

⁵⁸ KARAYANNI, Stavros Stavrou. Dismissal Veiling Desire: Kucuk Hanem and Imperial Masculinity. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 115.

⁵⁹ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 31.

⁶⁰ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 29.

Za Muḥammada ʿAlího byla daňová zátěž pro tanečnice natolik velká, že jich mnoho odcházelo pryč z Káhiry, protože mimo hlavní město byla státní kontrola menší. Hlavním zdrojem příjmu se tak pro tanečnice stali vojáci osmanské armády a cizinci. Osmanská armáda, stejně jako dříve francouzská, bojovala s přílivem tanečnic i prostitutek mezi vojáky, kteří pak s nimi opíli trávili noci a značně tak snižovali svou bojeschopnost.⁶¹

V této době začaly být ʿawālim čím dál častěji označovány za zpěvačky a tanečnice, zatímco ḡawāzī za tanečnice a prostitutky. Cizinci pomalu a jistě ovládli většinu trhu s tanečnicemi. Náboženské autority nikdy zrovna nesouhlasily s pouličními tanečnicemi, ale skutečnost, že muslimské ženy tančí před jinověrci, pro ně byla již neúnosná.

Přestože se některé tanečnice uchylovaly k sexuálním službám, není možné je zaměňovat za prostitutky a postupem času se hranice mezi těmito živnostmi smazávala. V 18. století spadaly prostitutky (stejně jako zloději, žebráci a další neslušné živnosti) pod kontrolu wāliho, který vedl jejich registry a vybíral od nich měsíčně daně, z nichž si ponechával podíl. To vedlo k vydírání žen přistižených v kompromitující situaci pod pohrůzkou zařazení jich do registru prostitutek. Stejně tak i tanečnice, přestože nespádaly pod jeho kontrolu, pokud byly podezřívány z prostituce, mohly být do registru zařazeny.⁶²

Nátlaku duchovních, aby byla situace ohledně tanečnic a prostitutek řešena, napomohl incident, kdy výběrčí daní, kopt Antūn Tūmā, začal registrovat „slušné ženy“ jako prostitutky, aby tak zvýšil svůj výnos z výběru daní. Veřejnost a duchovní na to reagovali protesty, což nakonec přimělo Muḥammada ʿAlího vydat roku 1834 nařízení zakazující působení veřejných tanečnic a prostitutek v hlavním městě.⁶³ První porušení tohoto zákazu bylo trestáno padesáti ranami bičem, opakované porušení dokonce nucenými pracemi.⁶⁴

⁶¹ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 31.

⁶² TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 151.

⁶³ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 32. TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 151.

⁶⁴ LANE, *Modern Egyptians*, p. 377. Lane zmiňuje celkem zajímavý, leč velice nepravděpodobný, způsob, jak mohlo být toto nařízení obcházeno – dočasným uzavřením manželství. Zákazník prý požádal prostitutku o ruku a zeptal se ji na výši *mabru*, ona stanovila cenu (ve skutečnosti běžnou cenu za sexuální služby), on ji zaplatil a tím bylo manželství uzavřeno. Druhý den se s ní rozvedl. Riziko, že žena bude vyžadovat výživné během období

Tanečnice opustily tedy Káhiru a odešly především na jih do Esny, Qeny a Luxoru.⁶⁵ Dochovaly se zápisky cestovatelů, kteří si stěžují na obtížnost spatřit v Káhiře orientální taneční vystoupení.⁶⁶

Zajímavým důsledkem vypovězení tanečnic z Káhiry bylo jejich nahrazení mužskými tanečníky. Ti existovali v Egyptě i v jiných arabských zemích již dříve, ale nyní jejich počet a obliba výrazně vzrostly. Lane uvádí, že mužští tanečníci byli někdy preferováni i z řekněme náboženského či společensko-morálního hlediska, neboť pro muže není tanec tak nevhodnou činností, jako pro ženu. Prý se vyskytovaly dva druhy tanečníků: (1) Tzv. *chawal*⁶⁷ – tanečníci egyptského původu, kteří vypadali jako ženy – mladíci, kterým ještě nerostly vousy nebo si je holili, měli dlouhé vlasy, líčili si oči *kohl*em a ruce a chodidla si zdobili *hennou*. Právě pro jejich podobnost s ženami docházelo někdy k zmatení diváků, zejména pak cizinců. Podobnou zkušenost měl např. Nerval, který sledoval orientální tanec v jedné káhirské kavárně v ulici *al-Musqī*. Nejprve obdivoval jejich ozdobené kadeře vlasů, nákotníky, které se rozezvučely s každým dopadem paty na zem, harmonické pohyby paží a smyslné třesení boků, přirovnával je k Venuši... Poté si ale všiml, že jedna tanečnice měla bradku. Všechno to byli mladí muži.⁶⁸ (2) Tzv. *gink* – tanečníci neegyptského původu, často Židé, Arméni, Řekové či Turci. Lane zmiňuje, že jejich pojmenování je tureckého původu a že má vulgární zabarvení.⁶⁹

Otázka orientálních tanečníků a jejich postavení ve společnosti je sama o sobě velice zajímavá a v mnohém připomíná ambivalentní postavení tanečnic. Přestože orientální tanečníci nejsou primárním cílem této práce, rádi bychom tuto problematiku alespoň trochu zmínili, jelikož se domníváme, že je pro celkové pochopení funkce orientálního tance ve

⁶⁵ *idda*, bylo zřejmě minimální, pro prostitutku bylo výhodnější o sňatku pomlčet a mít dalšího zákazníka. Způsob uzavření manželství bez podpisu jakékoli smlouvy a beze svědků se nám zdá být ale nereálný.

⁶⁶ TUCKER, *Women in nineteenth-century Egypt*, p. 151-152.

⁶⁷ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 32.

⁶⁸ Slovo *chawal* je v současné době v Egyptě používáno pro označení muže, který přijímá v homosexuálním styku pasivní roli. Na blízkém východě je obvinění z pasivní homosexuality jednou z nejhorších urážek, jelikož to znamená zženštllost. (Viz. SHAY, Anthony. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 59.)

⁶⁸ NERVAL, *The Women of Cairo*, p. 64.

⁶⁹ LANE, *Modern Egyptians*, p. 381-382.

společnosti důležitá a zaslouží si případné budoucí podrobné zmapování. Orientální tanečníci byli součástí arabské, ale i perské kultury již ve středověku, což nám dokládá především poesie, ale i miniatury. Zdá se, že tanečníci bývali velmi oblíbení a populární. Většinou se jednalo o chlapce či velmi mladé muže, kteří byli opěvováni pro svou krásu. Mnozí ale tančili i v pokročilejším věku a ti, kteří měli výrazné charisma, dokonce až do stáří. Když přestali vystupovat, doprovázeli často jiné mladší tanečníky na hudební nástroje a případně vedli celou uzavřenou skupinu skládající se z tanečníků a hudebníků. Mnozí se také oženili a založili rodiny. Zlomovým okamžikem v postavení tanečníků byl zřejmě impakt Evropy. Evropští cestovatelé s chutí popisovali pohyby orientálních tanečníků a reakce nadšeného mužského publika, stejně jako zprávy o jejich homosexuální prostituci. Evropané se tak mohli vůči této homosexuální zvrhlosti Orientu vymezovat jako morálně a kulturně nadřazení. Byli ale tanečníci skutečně homosexuálové? Shay zdůrazňuje, že přestože se tanečníci oblékali podobně jako tanečnice, nešlo o napodobování žen. Tanec tanečnic i tanečníků byl identický a kostým u obou skupin sloužil k zdůraznění pohybů a měl působit efektně. Až do 1. sv. v. obsahoval orientální tanec mužů mnoho akrobatických prvků jako chození po rukou a přemety. Většina Evropanů navíc nebyla sto odhalit – ať již z jazykových či kulturních neznalostí – vtip a humor odrážející se v písních, pohybech tanečníků či v jejich grimasách. Nešlo tedy o nějakou zvrhlou náhradu žen muži pro homosexuální publikum. Přesto se ale někteří tanečníci prostituovali. Stejně jako tanečnice, pocházeli především z velmi chudých poměrů, často šlo i o sirotky a vzhledem k tomu, že prostituce mohla být velmi výnosným doplňkem k tanci, někteří se k ní uchýlovali. Zřejmě ale ne proto, že by sami byli pasivními homosexuály, ale čistě z existenčních důvodů. V tomto kontextu by bylo třeba i zmapovat vnímání pasivní a aktivní role v homosexuálním styku, jelikož se zdá, že v arabské kultuře nebyla aktivní role vnímána primárně jako homosexuální. To je ale již opravdu nad rámec možností této práce. Pod vlivem opovržení Evropanů začali i sami Arabové tanečníky odmítat a dokonce začali vytvářet taneční styly „vhodnější“ pro muže (viz. Maḥmūd Riḍā a jeho Reda Troup níže v této kapitole). Přispělo k tomu i feministické hnutí v USA v 70. letech 20.

století, kdy Američanky začaly na orientální tanec hledět jako na symbol ženské smyslnosti a sexuální svobody a tanečníci se do tohoto obrazu orientálního tance jaksi nehodili. Bohužel přesvědčení, že orientální tanečníci byli primárně pasivní homosexuálové a jejich publikum je vyhledávalo z těchto důvodů, bylo do nedávné doby rozšířené i mezi odborníky.⁷⁰

Ale zpět k orientálním tanečnicím. Cílem jejich vyhnání z Káhiry bylo jejich odsunutí na okraj společnosti a pryč od zraků Evropanů. To se ukázalo jako liché, protože cizinci za nimi cestovali na jih. Na jihu v menších městech byly tanečnice více viditelné a některé se i rychle proslavily, jako např. Kuçuk Hanım, kterou navštívil Curtis i Flaubert. Zvláště Flaubert jí věnoval ve svých dopisech blízkému příteli básníkovi Louis Bouilhetovi velký prostor a velmi detailně popisoval návštěvu v jejím domě, kde pro něj ještě s dalšími dívkami tančila. Na jeho žádost se dokonce i během vystoupení svlékla (poté, co zavázala oči přítomným hudebníkům) a nakonec s ním strávila i intimní chvílky. Flaubert se potácel mezi obdivem a fascinací touto ženou a jejím tancem, dokonce i doufal, že si jej bude pamatovat, že pro ni byl více než jen další zákazník, aby se později od svého romantického snění distancoval v dopise své milence básnířce Luise Colet, že „*orientální žena není nic víc než stroj: nerozlišuje mezi jedním a druhým mužem.*“⁷¹ Flaubert se snažil pojmout svou cestu jinak než ostatní Evropané, kteří přijeli především obdivovat odraz staré civilizace. Toužil zažít nevšední, svůdný a šokující Orient.⁷²

Těchto pár slavných tanečnic bylo sice dobře placených, i když i jejich životní úroveň se na jihu rychle snižovala, ale ostatní si vydělaly sotva pár piastrů. Potýkaly se se sexuálním nátlakem – cizinci mnohdy trvali na tom, aby tanečnice vystupovaly nahé (dali tak vzniknout

⁷⁰ K tomuto tématu doporučuji článek, ze kterého i náš krátký exkurz čerpá: Anthonyho Shaye: SHAY, Anthony. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005.

⁷¹ KARAYANNI, Stavros Stavrou. Dismissal Veiling Desire: Kucuk Hanem and Imperial Masculinity. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 133.

⁷² KARAYANNI, Dismissal Veiling Desire: Kucuk Hanem and Imperial Masculinity, p. 124.

striptýzové formě zvané *včelí tanec*,⁷³ kdy tanečnice předstírá, že hledá včelu, která ji vlétla pod šaty, a postupně se kvůli tomu svléká). Na druhé straně si jejich vystoupení oblíbili i osmanští vojáci a začali je požadovat bezplatně. Docházelo i k znásilněním tanečnic a k jejich okrádání. Tyto faktory a stále se zvyšující daně přiváděly tanečnice do bezvýchodné situace a nutily je se rozhodnout, jestli opustí svou profesi a začnou se živit něčím zcela jiným, nebo se stanou tanečnicemi-prostitutkami. Od 50. let 19. století se význam označení *ʿalma* posunul a stal se synonymem pro tanečnice-prostitutky.⁷⁴ I přes nechvalnou pověst, která na tanečnicích díky spojení s prostitucí ulpěla, byly i ve 2. pol. 19. století, dle Lady Duff-Gordon, harémové zpěvačky a tanečnice velmi oblíbené a mezi nimi a ženami z harému panovala velmi přátelská atmosféra – společně konverzovaly, vtipkovaly a dokonce i kouřily vodní dýmky. Zdálo se, že Egypťané měli k harémovým zpěvačkám a tanečnicím poměrně tolerantní postoj, zvláště poté, co odešly do uměleckého důchodu a staly se řádnými manželkami a ženami v domácnosti.⁷⁵

Za ʿAbbāse Paši (vládl 1849-1854) bylo tanečnicím dovoleno vrátit se do Káhiry a vzhledem k jejich špatným podmínkám v Horním Egyptě, kde navíc mimo zimní turistickou sezónu těžko hledaly práci, se jich skutečně mnoho vrátilo. Avšak kontrola nad orientálními tanečnicemi a různými baviči zůstala zpřísněna různými regulacemi. Například na *mawālīd* byly zakázány kavárny a kabarety, kde tanečnice vystupovaly, ve snaze oddělit duchovní smysl oslav od zprofanované zábavy. Místa, kde byla zábava povolena, byla stále více institucionalizována. Vznikla tak například *café-chantants*,⁷⁶ nahrazující tanec a zpěv na ulicích, tržističích a před kavárnami. Čím dál více také tanečnice a zpěvačky vystupovaly v hotelech pro cizince. Centrem nočního života v Káhiře se staly *Zahrady Ezbekīja*, které byly vytvořeny a

⁷³ Překlad z anglického termínu *bee dance* podle VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 34.

⁷⁴ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 35.

⁷⁵ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 36-37. **Lady Lucie Duff-Gordon** (1821-1869) byla britská spisovatelka a překladatelka. Trpěla tuberkulózou a v naději na ozdravující podnebné podmínky se vydala nejprve do Kapského města a roku 1862 do Egypta, kde se usadila v Luxoru. Učila se arabsky a o svých zkušenostech a dojmech z nové kultury psala své rodině v dopisech. Tato korespondence později vyšla pod názvem *Letters from Egypt*.

⁷⁶ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 38.

zkultivovány za Muḥammada ʿAlího a v jejichž bezprostřední blízkosti se nacházely divadla, opera, restaurace, kavárny a *café-chantants*. Dle van Nieuwkerk to bylo právě na přelomu století, kdy se poprvé začalo pro egyptský orientální tanec používat anglického termínu *belly-dancing*.⁷⁷

3.2. 20. století

Ve 20. století se vyprofilovaly dva směry zábavy. Na jedné straně noční kluby a varietní divadla, která napodobovala západní styl a byla určena především pro západní a arabské turisty, ale i nemálo Egyptanů je pravidelně navštěvovalo. Na straně druhé taneční vystoupení na svatbách a slavnostech určená jen pro místní obyvatelstvo, která navazovala na starší tradici.⁷⁸

Zápisky cestovatelů z 19. století jsou jako prameny problematické, ale přesto jsou jistým vodítkem. Otevření Suezského průplavu (1869) a rozvoj infrastruktury ale spustily příliv masového turismu. Návštěvníci setrvali v Egyptě již příliš krátkou dobu na to, aby jejich poznatky byly jakkoli relevantní, navíc cestovali čím dál více po předem naplánovaných trasách a dle určitého programu, který jim často zajišťovaly první cestovní kanceláře – např. společnost Thomase Cooka.⁷⁹ Nově tedy ve 20. a 30. letech 20. století nastoupily noviny a časopisy, jako důležitý zdroj informací, především pro noční kluby. Žurnalisté kluby navštěvovali a komentovali pak program, úroveň tanečníků i míru slušnosti podniku. Dalším zdrojem informací jsou pak v průběhu 20. století film, televize a v současnosti i internet. Pokud jde o taneční vystoupení na svatbách, lidových slavnostech a soukromých akcích, pro ně je zdrojem informací téměř výhradně ústní tradice.⁸⁰

Na konci 19. století proběhlo několik světových výstav v Evropě a Americe (Londýn, Paříž, Chicago), kam přijely i orientální tanečnice. Lidé na Západě byli plni očekávání, jak

⁷⁷ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 39.

⁷⁸ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 40.

⁷⁹ JÚNOVÁ MACKOVÁ; NAVRÁTILOVÁ; HAVLŮJOVÁ; JŮN, „*Krásný, báječný, nešťastný Egypt!*“: Čeští cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století.

⁸⁰ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 40–41.

orientální tanec popisovaný mnoha cestovateli vypadá, ale reakce nebyly vždy pozitivní, pro puritánskou západní společnost byl příliš lascivní. Přesto si orientální tanečnice na Západě vydělaly mnohem více, což vedlo k jejich velkému přílivu do Evropy a Ameriky. Západní ženy začaly podléhat kouzlu orientálního tance, učit se jej a cestovaly za jeho poznáním na Východ, což vedlo k pronikání nových západních tanečních prvků na Blízký východ, zejména do Egypta.⁸¹

Velkou změnu do orientálního tance přinesl vznik západního kabaretního kostýmu. Tanečnice se v 19. století oblékaly do jednoduché široké sukně, případně širokých kalhot, blůzy a živůtku, na bocích měly pás zdobený stuhami a bambulkami. Západní „orientalizace“ původního kostýmu znamenala nízko posazenou průsvitnou sukni s rozparky po stranách, nazdobenou podprsenku, odhalené břicho, závoj přes obličej, který byl v představách Západu symbolem Orientu, a především přidala na vše flitry, korálky a perly. Přes západní tanečnice a rané hollywoodské filmy byl pak západním kabaretním kostým ve 30. letech ovlivněn egyptský filmový průmysl⁸² a postupně i egyptský noční život.⁸³

3.2.1. Noční kluby

Již na přelomu století vznikaly v Káhiře první kabarety a varietní divadla. Roku 1904 byl přijat divadelní zákon, který na základě návštěvnosti určoval počet a šíři vstupních dveří, osvětlení, striktně zakazoval nemorální vystoupení a ukládal policii pravidelné kontroly kabaretů dvakrát až třikrát týdně. Roku 1911 byly přijaty k zákonu dodatky, dle nichž měla být policii uvnitř kabaretu vyhrazena vhodná místa, odkud mohli sledovat a kontrolovat představení. Nové účinkující tanečnice a zpěvačky a nové programy měly být v předstihu policii hlášeny, aby mohla schválit jejich nezávadnost.⁸⁴

⁸¹ Podrobněji pojednáme o pronikání orientálního tance na Západ v 7. kapitole.

⁸² Viz. níže v této kapitole.

⁸³ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 42.

⁸⁴ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 42-43.

Noční kluby v tom pravém smyslu slova jako místa, kde kromě zábavy bylo k dispozici i jídlo a pití, vznikaly a prosperovaly v Egyptě především ve 20. a 30. letech 20. století v okolí náměstí *Ezbekija*, a to hlavně díky britským vojákům a velkému počtu cizinců, kteří zde setrvali po dobu britského protektorátu (1914–1922). Používal se pro ně název *šāla*, případně zvláště v počátcích hanlivé označení *kabarē*. Program se často skládal z vystoupení podřadnější tanečnice, na kterou navazovala „hvězda večera“ a následně návštěvníky bavily zpěvačky. Později byl program pestřejší, k tanci a zpěvu přibýly různé skeče, hrané scénky a vtipy. Přestože se noční kluby netěšily zrovna dobré pověsti, některá vystoupení byla velmi kvalitní – talentovaní umělci se totiž v této době neměli kde jinde uplatnit.⁸⁵

Prvními velkými hvězdami nočních klubů se staly Šafiqa al-Qibtīja a Badīʿa Mašābnī. Egyptanka Šafiqa al-Qibtīja (eg. Šafīʿa il-ʿIbtīja)⁸⁶ (1851–1926) údajně pocházela z konzervativní koptské rodiny. Její rodiče zemřeli, když byla ještě mladá a byla provdána do nuzných podmínek, proto se rozhodla si přivydělávat tancem. Manžel s tím nesouhlasil, proto ho opustila. Brzy se stala hvězdou, vystupovala např. v nočním klubu *Eldorado*. Později si otevřela i vlastní podnik *Alf Lēla*, který byl navštěvován především aristokracií. Jako první předváděla provaz při balancování svícnu s hořícími svíčkami na hlavě. Roku 1920 se také účastnila Světové výstavy v Paříži. Nakonec zemřela na předávkování kokainem.⁸⁷

Libanonka Badīʿa Mašābnī⁸⁸ (1878–1970) přišla do Káhiry na počátku 20. století a uplatnila se zde jako tanečnice a herečka. Badīʿa orientální tanec modernizovala – přidala pohyby paží a třasy ramen, taneční prvky, které umožňovaly plné využití pódia, a začala tančit se závojem. Tato moderní podoba s choreografiemi a kostýmy představuje více či méně orientální tanec, jak ho známe dnes. Roku 1926 otevřela vlastní podnik *Opera Casino*, známý

⁸⁵ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 43.

⁸⁶ Známa také pod anglickou transkripcí svého jména Shafiqa al-Qibtiyya.

⁸⁷ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 43.

⁸⁸ Známa také pod anglickou transkripcí svého jména Badia Masabni. Někdy je také uváděno, že byla Syřanka, protože Libanon byl v té době ještě součástí Velké Sýrie.

také jako *Badia's Casino* či *Madam Badia's Cabaret*. Pod jejím vedením zde vystupovaly významné tanečnice mladší generace, jako byla Taḥīja Karioka či Sāmija Gamāl.⁸⁹

Egypt'anka Taḥīja Karioka⁹⁰ (1915–1999), vlastním jménem Badawīja Muḥammad Karīm, začala vystupovat pod jménem Taḥīja Muḥammad v *Opera Casino* pod vedením Badi'cy Maṣābnī. Rychle se prosadila jako sólová tanečnice a oblíbila si brazilské rytmy a taneční styl „samba carioca“, který začala kombinovat s orientálním tancem. Toto míšení stylů jí nejvíce proslavilo a dalo vzniknout i jejímu novému uměleckému jménu Taḥīja Karioka. Roku 1936 tančila ve svatebním průvodu krále Fārūqa (vládl 1936–1952). V 50. letech se prosadila i ve filmovém průmyslu jako *femme fatale*. V pozdějších letech, když přibrala značně na váze, se objevovala v telenovelách v rolích postarších matrák. Kuriózní je skutečnost, že byla čtrnáctkrát vdaná.⁹¹

Také Egypt'anka Sāmija Gamāl⁹² (1924–1994), vlastním jménem Zajnab Ibrāhīm Maḥfūz, začala svou kariéru v *Opera Casino* pod vedením Badi'cy Maṣābnī. Záhy se vydala na sólovou dráhu a vytvořila si vlastní taneční styl inspirovaný klasickým baletem a latinsko americkými rytmy. Jako první začala tančit ve střevíčkách s vysokými podpatky. Uplatnila se i jako herečka a s Farīdem al-Aṭrašem vytvořila slavné herecké i milenecké duo. Král Fārūq ji označil za „egyptskou národní tanečnici“. Tančila až do 80. let.⁹³

Samotné vystoupení v *šāla* ve 20. a 30. letech 20. století probíhalo tak, že žena nejdříve zatančila či zazpívala a pokud se zalíbila některému z klientů, přisedla si k jeho stolku a popíjela s ním šampaňské, whisky nebo pivo. Jiné tanečnice obcházely podnik a ptaly se hostů, jestli si mohou přisednout na drink. Tento způsob sezení a pití se zákazníky se nazýval *fātḥ* a ženy *fātḥāt* (sg. *fātḥa*). Byla to nejvýnosnější část jejich povolání, protože dostávaly procenta z objednaných drinků. Samotný plat za vystoupení byl malý, počítalo se

⁸⁹ HAMMOND, Andrew. *Popular Culture in the Arab World: Arts, Politics, and the Media*. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2007, p. 192.

⁹⁰ Známá také pod anglickou transkripci svého jména Tahia Carioca, případně Tahiya Carioca či Tahiya Karioka.

⁹¹ HAMMOND, *Popular Culture in the Arab World*, p. 192–193.

⁹² Známá také pod anglickou transkripci svého jména Samia Gamal.

⁹³ HAMMOND, *Popular Culture in the Arab World*, p. 193.

s přivýdělkem z *fatḥu*, který tvořil přinejmenším polovinu jejich celkového příjmu.⁹⁴ Z toho důvodu někdy ženy s nevolí opouštěly klienta, aby šly na pódium, nebo dokonce i odmítaly vystupovat.

Rivalita mezi návštěvníky vyprovokovaná tanečnicemi a vysoké účty za drinky mnohdy vedly k rvačkám. Zdá se, že prostituce nebyla nutnou součástí jejich práce – byly placeny za vystoupení a za sezení a pití s klienty, nikoli za sex. Přesto se k tomu některé uchýlovaly, aby si udržely bohaté a štědré klienty.

Z pohledu egyptské společnosti nezáleželo na tom, zda-li se prostituují, či nikoli. Vysedávání a popíjení alkoholu s cizími muži a dráždivý tanec v ještě dráždivějším oblečení byly už tak dost nemorální, že si tyto ženy vysloužily označení prostitutky. Přestože byla prostituce a orientální tanec dvě odlišná povolání, nejen že byla obě situována do stejné oblasti – *Ezbekije*, ale mnoho cizinek bylo podezříváno, že tancem jen zakrývají prostituci, a naopak, některé tanečnice se uchylují i k prostituci.

Kritika veřejnosti ohledně utrácení Egyptanů v nočních klubech v době špatné ekonomické situace a nátlak ze strany náboženských kruhů vedly roku 1933 k zákazu *fatḥu* a dokonce i samotného orientálního tance. Majitelé klubů si ale i tak nacházeli cesty, jak ve své činnosti pokračovat – hlídači před vchodem upozorňovali na blížící se policii, tanečnice se schovala, nebo rychle uvedla „cizí“ tanec nápadně podobný orientálnímu. Tanečnice také začaly sedávat se zákazníky v zadních místnostech a whisky pily z čajových kalíšků. Navíc cizinky (v Egyptě byla např. řecká a italská menšina), které byly chráněny kapitulacemi, mohly dále s orientálním tancem vystupovat. Během 2. sv. v. došlo opět k určitému uvolnění a nárůstu zájmu o orientální tanečnice a to především z řad britských vojáků, jejichž počet v té době výrazně narostl.⁹⁵

Po válce se zvedla další vlna boje proti nočním klubům a bující prostituci. Roku 1949 byla prostituce označena za kriminální čin, což způsobilo, že prostitutky začaly pracovat tajně a mnohé z nich i v *šāla*, čímž se ale majitelé nočních klubů vystavovali riziku vězení a uzavření

⁹⁴ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 44.

⁹⁵ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 47.

jejich podniku. V roce 1951 byl přidán dodatek, který zobecňoval zákaz *fatḥu* z roku 1933, s tím, že jakékoli ženy pracující na veřejném místě či vystupující na veřejnosti nesmějí se zákazníky daného místa sedět, pít, jíst ani tančit. Nevole vůči cizincům a symbolům západního vlivu naplno propukla během revoluce 1952 na tzv. „černou sobotu“, kdy lidé zaútočili na britská a francouzská kulturní centra, hotel Shepherd, některá kina a noční kluby v centru Káhiry.⁹⁶

Během Nāširovy vlády (prezidentem 1956–1970) byla snaha vyzdvihnout tradiční arabskou kulturu, proto bylo podporováno lidové umění, hudba a tanec. Orientální tanec, který byl v očích mnoha Egyptanů spojen s nemorálním prostředím, prostitucí a cizinci, byl považován za velmi špatnou vizitku muslimské ženy a byl tak z tohoto arabského kulturního dědictví vyřazen. Přesto se objevila snaha jej „umravnit“ a tanečnicím byl nařízen cudný kostým, který musel mít zakrytou oblast břicha. Opět byla ale nařízení obcházena, tanečnice si halily břicho do šifonu tělové barvy a později do velmi symbolického síťovaného trikotu. I nadále byl provozován *fatḥ* v utajení.⁹⁷

V tomto ovzduší se objevila výrazná postava egyptského novodobého lidového tance – Maḥmūd Riḍā⁹⁸ (nar. 1930). Potlačil sexuální náboj orientálního tance, vytvořil nové taneční prvky a pohyby, nově definoval postavení mužského tanečníka. Nešlo mu o reprodukování autentické taneční tradice, ale spíše o vytvoření nového tanečního žánru, který se v mnohém inspiroval prostředím venkova a to v pohybech i v kostýmech.⁹⁹ Tento žánr byl určený jak pro sólový tanec muže či ženy, tak i pro skupinový tanec. Jeho taneční styl v Egyptě zakořenil a stal se známým a uznávaným nejen v arabském světě, ale i na Západě.¹⁰⁰ Se svým bratrem ʿAlīm a jeho ženou Farīdou Fahmī založil taneční skupinu *Firqat Riḍā* známou pod

⁹⁶ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 48.

⁹⁷ VAN NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 48–49.

⁹⁸ Známý také pod anglickou transkripcí svého jména Mahmoud Reda.

⁹⁹ V rozhovoru v roce 2000 Riḍā sám uvedl: „Pověst tance byla otřesná. Rozhodli jsme se vyvarovat se výrazných pohybů břichem a boky a zabalili jsme tanečnice. Fellāḥové z Deltý neměli žádnou konkrétní taneční tradici, tak jsme ji vytvořili. Nechtěl jsem zanechat tuto oblast bez tance, proto jsem vytvořil styl založený na každodenních pohybech.“ SHAY, *The Male Dancer in the Middle East and Central Asia*, p. 77.

¹⁰⁰ SHAY, *The Male Dancer in the Middle East and Central Asia*, p. 76–77.

anglickým názvem Reda Troup. Farīda Fahmī¹⁰¹ (nar. 1940) byla další výraznou tanečnicí té doby a stala se taneční partnerkou Maḥmūda Riḏā. Společně hráli a tančili v mnoha filmech.

Až za Sādátovy éry (prezidentem 1970–1981) došlo v oblasti orientálního tance a jeho postavení ve společnosti k malé změně k lepšímu. Roku 1973 byl zaveden nový systém registrací a licencí. Bylo založeno oddělení pro cenzuru a dohled nad divadly, filmy, hudbou a tancem, které bylo zodpovědné za udělování licencí do nočních klubů. Nejdříve musela mít uchazečka výpis z trestního rejstříku a daňového úřadu. Poté čtyřčlenná komise posoudila její uměleckou úroveň, kostým i to, jak se chovala k zákazníkům. V jejím občanském průkaze pak bylo uvedeno *fannāna* – umělkyně, což jí usnadňovalo pohyb v noci po ulicích, aniž by byla policií zatčena za podezření z prostituce. Došlo k dalším úpravám kostýmu, např. rozparky nesměly sahat nad kolena. Nejenže tanečnice nesměly vysedávat, jíst, pít a tančit s klienty, ale nyní ani s nimi mluvit a společně se smát. Hlavním výdělkem orientálních tanečnic i klubů se stalo spropitné (*baqšiš*), které bylo jediným způsobem, jak mohl divák vyjádřit tanečnici svůj obdiv. Přestože i tato pravidla byla příležitostně porušována a obcházena, *fath* jako způsob výdělku tanečnic se již neobjevoval.

3.2.1.1. Šārī^c al-Haram

Káhirská třída vedoucí k pyramidám známá také pod anglickým názvem Pyramids Road byla vystavěna roku 1867 chedivem Ismāīlem (vládl 1863–1879) v zemědělské oblasti na okraji města u příležitosti výstavby Suezského kanálu, aby se tak mohli významní hosté pohodlně dostat k staroegyptským památkám. Původně zamýšlený výstavní bulvár se však ve 40. letech 20. století proměnil v novou luxusní oblast nočního života. V té době negativní emoce vůči cizincům mezi Egyptany sílily, a proto byly noční kluby přesouvány z centra Káhiry – především *Ezbekije* – na okraj města do *Gīzy*. Počet nočních klubů, kabaretů a kasin, kde vystupovalo mnoho orientálních tanečnic, se rychle rozrůstal. V 60. letech začala kolem *šārī^c al-Haram* vznikat chudinská čtvrt'. Když v roce 1977 v jejím okolí vypukly sociální

¹⁰¹ Známa také pod anglickou transkripcí svého jména Farida Fahmy.

nepokoje, dvanáct ze čtrnácti nočních klubů bylo napadeno a během dalších nepokojů vyvolaných bezpečnostními složkami v roce 1986 byly kluby opět cílem hněvu. Po celou tuto dobu se zintenzivňovalo volání náboženských kruhů po zavření či přestěhování nočních podniků a místní obyvatelé si stěžovali na obtěžování žen opilými návštěvníky klubů a na zvyšování nájemného v oblasti kvůli zálivovým turistům.¹⁰² V 90. letech se objevila snaha přeměnit *šārīʿ al-Haram* na oblast vstřícnější rodinám, proto zde vyrostlo mnoho restaurací s rychlým občerstvením a na noční kluby byl vyvíjen tlak, aby dodržovaly odstup mezi tanečnicemi a zákazníky a aby tanečnice měly oblast břicha zahalenou alespoň krajkou či sítčkou. Některé podniky byly zavřeny pro podezření z prostituce. Díky této problematické situaci se hlavním působištěm pro nejlepší tanečnice staly pětihvězdičkové hotely. Ke konci 20. století mezi nejuznávanější a nejlépe placené tanečnice patřily nepochybně Egyptanky Fifi ʿAbdo, Lucy a Dina.¹⁰³

Fifi ʿAbdo¹⁰⁴ (nar. 1953) je příkladem splněného snu mnoha tanečnic. Z chudé dívky z káhirského *Bulāqu* se stala zřejmě nejznámější egyptskou tanečnicí moderní doby a velmi bohatou ženou. Původně negramotná tanečnice se číst a psát naučila prý až v době své největší slávy. Je také známá pro svou vášeň k tanečním kostýmům (vlastní jich kolem pěti tisíc), které byly převážně cudnějšího charakteru s krytou oblastí břicha, i když třeba jen průhledným materiálem. Její tanec byl velmi dynamický a ve svém stylu navazoval na dobu tradičních tanečnic z *šārīʿ Muḥammad ʿAlī* (viz. níže v této kapitole), kde i Fifi začínala. V 90. letech se uplatnila i jako herečka především v seriálech a telenovelách, ale i v některých filmech. Roku 2004 odešla do tanečního důchodu.

Lucy (nar. 1956) měla pověst technicky nejdokonalejší z tanečnic své doby. Původně se v Alexandrii učila baletu, ale pak přešla k orientálnímu tanci z existenčních důvodů po smrti svých rodičů. Narozdíl od většiny svých kolegyně se neuchylovala k flirtování s publikem

¹⁰² HAMMOND, Popular Culture in the Arab World, p. 194–195. K problematice zálivových turistů bych doporučila WYNN, L.L. *Pyramids and Nightclubs*. Austin: University of Texas Press, 2007.

¹⁰³ Fifi ʿAbdo a Lucy údajně dostávaly za vystoupení na svatbě kolem 12.000 LE, Dina kolem 7.000 LE. HAMMOND, Popular Culture in the Arab World, p. 197.

¹⁰⁴ Známa také pod anglickou transkripcí svého jména Fifi Abdo.

pomocí pohledů a gest. Od 80. let se také věnovala filmové kariéře, zazářila především v roli tanečnice v telenovele *Lajālī al-Ḥilmīja*.

Dina (nar. 1965) se od předchozích dvou kolegyn odlišovala především ve výrazném zaměření svého tanečního umění na erotiku a svůdnost. Její kostýmy byly často více než odvážné, intenzivně flirtovala s publikem a v tanci se soustředila především na lascivnější pohyby. Typickým poznávacím znamením byl nepřehlédnutelný dekolt. Díky těmto skutečnostem měla často problémy s inspekcemi, které dohlížely na morálnost tanečních představení. Zajímavé je, že pochází z dobře situované rodiny a získala magisterský titul z filosofie. Svou taneční kariéru začala v 70. letech ve *Firqat Riḍā* (Reda Troup).

Na přelomu 20. a 21. století se orientální tanec opět dostává do krize. Vzhledem k tomu, že zájem Egyptanů o vystoupení orientálních tanečnic klesá a poplatky státu s tím spojené jsou dost vysoké, mnohým podnikům se nevyplatí držet si vlastní taneční program. Většina pěťihvězdičkových hotelů si tanečnice platí jen proto, že je to otázka určité prestiže nabízet vystoupení orientální tanečnice v hotelovém tanečním klubu. Výrazně tak ubývá počet tanečnic. V roce 1957 bylo registrováno 5000 tanečnic, kdežto v roce 2004 pouhých 300 a odhaduje se, že 200 dalších je neregistrovaných. Hrozí tak, že z orientálního tance zůstane jen zábava určená výhradně pro cizince a turisty.¹⁰⁵

Dalším problémem, s kterým se tanečnice potýkají, je příliv cizinek do živnosti. Zatímco pro Egyptanky je to záležitost obživy, pro cizinky je to věc prestiže – pokud vystupovaly v Káhiře, mají mnohem větší šanci uplatnit se doma. Proto mnohé přijímají angažmá i za velmi malé peníze s vidinou, že si vydělají později během své kariéry v zemi, odkud pocházejí. Tlačí tak celkově výdělky tanečnic dolů, že se až některým Egyptankám nevyplatí za takovou cenu vystavovat se společenskému přezírání. Je třeba si uvědomit, že pouze hrstka tanečnic se skutečně proslaví a tím získá nejen lukrativní angažmá, ale i jisté uznání svých tanečních dovedností u veřejnosti, i když ani ony se nevyhnou kritice, zvláště z pohledu náboženství. Egyptská vláda nakonec roku 2004 zakázala udílení nových licencí

¹⁰⁵ HAMMOND, Popular Culture in the Arab World, p. 196.

cizím tanečnicím a stejně jednala i libanonská vláda. Centrum orientálního tance se tak začíná přesouvat do Spojených arabských emirátů.

Dle některých tanečnic by se postavení egyptského orientálního tance zlepšilo s vytvořením profesního syndikátu, který by tanečnicím nabízel finanční pomoc, právně je zaštitil a díky regulacím vnesl do profese i více respektu a uznání. „V současné době může kterákoli dívka předstoupit před umělecké cenzory, získat taneční licenci a následně ji zneužít pro jiné účely. Když bude existovat syndikát, budou i zkušební komise a pouze ty tanečnice, které skutečně umí tančit, obdrží licenci,“ obhajuje tanečnice Dina profesionální zakotvení orientálního tance.¹⁰⁶

3.2.2. Filmový průmysl

Počátky egyptského filmového průmyslu se datují do 20. let 20. století.¹⁰⁷ Obecně se v egyptské společnosti a na Západě, a to i mezi mnohými badateli, traduje názor, že většina egyptských filmů jsou hudebně-taneční. R. L. Dougherty zmiňuje, že její egyptští přátelé vtipkovali, že by nešli na film, ve kterém se nezpívá a netančí.¹⁰⁸ Ale jak sama ve svém výzkumu zjistila, většina egyptských filmů není primárně o tanečnicích a zpěvačkách, ba co víc, v mnoha filmech se taneční a pěvecké scény omezují jen na typické svatební scény.¹⁰⁹

Hudebně-taneční filmy byly populární především od konce 30. let, kdy byl natočen první taneční film *Malikat al-masāriḥ* (1936),¹¹⁰ do konce 50. let.¹¹¹ Během těchto prvních desetiletí se egyptský filmový průmysl inspiroval zahraniční produkcí, zejména pak Hollywoodem. Rané hollywoodské filmy často obsahovaly orientální tematiku, především pak západní představu „toho pravého orientálního“ tanečního kostýmu. Z původně poměrně

¹⁰⁶ HAMMOND, Popular Culture in the Arab World, p. 196.

¹⁰⁷ SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2007, p. 5.

¹⁰⁸ DOUGHERTY, Roberta L. Dance and the Dancer in Egyptian Film. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 145.

¹⁰⁹ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 145–146.

¹¹⁰ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 151.

¹¹¹ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 167.

cudného oblečení se na západě stal blyštivý, odvážný až erotický kostým. Takto prezentovaly hollywoodské herečky orientální tanečnice a tento obraz převzaly i egyptské filmy a noční kluby, které byly hojně navštěvovány cizinci. Západní kostým nakonec zakořenil natolik, že dnes málokoho napadne, že není na Blízkém východě tradiční.

Během této zlaté éry tanečních filmů byly postavy tanečnic ztvárněny skutečnými profesionálními tanečnicemi. Díky tomu mají filmová taneční vystoupení skutečnou uměleckou hodnotu a většina známých tanečnic se stala populárními herečkami – jmenujme například Taḥīju Karioku či Sāmiju Gamāl.

Zobrazování tanečnic ve filmech má několikero podob: (1) Filmy, jejichž děj se odehrává v „zákulisí“ – láska mezi tanečnicí a zpěvákem, kteří prožijí krátkou rozlukou, aby se k sobě na konci filmu opět vrátili. To vše prokládáno mnoha vystoupeními. Příkladem takového na tanec bohatého filmu je *Šārīʿ Muḥammad ʿAlī* (1944). (2) Filmy s kriminální tematikou – tanečnice se dostane mimo zákon z donucení, nakonec se ale osvobodí a napraví své chyby, nebo je tanečnice zápornou postavou, která porušuje zákon dobrovolně. (3) Biografické filmy – většina z nich v režii Ḥasana al-Imāma, jako např. *Šafiqa al-Qibṭīja* (1963) mapující životní příběh stejnojmenné tanečnice, bohužel s pouhými asi 5 minutami tance, jelikož představitelka hlavní role Hind Rustam nebyla tanečnicí. (4) Filmy pojímající tanec jako milou neškodnou zábavu – především produkce *Firqat Riḍā* (Reda Troup). Ve své podstatě jsou také z prostředí „zákulisí“, je v nich mnoho skupinových tanečních vystoupení. Např. *Ġarām fi ʿl-Karnak* (1967). (5) Filmy, v nichž se snaží tanečnice s živností přestat, jelikož si uvědomuje, že není morální. (6) Bláznivé komedie, v nichž je tanečnice jednou z postav absurdních a humorných zápletek.¹¹²

Filmy tedy prezentují tanečnice v dobrém i špatném světle. Jsou zlatokopkami, přítelkyněmi gangsterů, prostitutkami, drogově závislými troskami, ale i milujícími dcerami, věrnými a oddanými manželkami či přítelkyněmi, dobrými matkami a úspěšnými umělkyněmi

¹¹² DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 158-167.

přispívajícími k rozvoji egyptské kultury. U „zákulisních“ filmů, kde hrají skutečné tanečnice, je evidentní tendence zobrazovat je v pozitivním světle.¹¹³

Přibližně od 60. let představují v egyptských filmech role tanečnic herečky, které většinou nemají taneční průpravu. Díky tomu filmy ztrácejí na své tanečnosti a děj se soustředí především kolem melodramatické zápletky.¹¹⁴

Přestože mnozí Egyptané se za orientální tanec do jisté míry stydí, je zároveň přijímanou, hodnotnou a i oblíbenou a vyhledávanou součástí egyptské kultury. Důkazem toho jsou i upoutávky a obaly filmů, na nichž jsou známé tanečnice v blyštivých kostýmech, přestože se v nich tanec vůbec neobjevuje. Distributoři evidentně počítají s tím, že takto se budou filmy lépe prodávat.¹¹⁵

3.2.3. Novodobé *‘awālim*

Vedle nočních klubů i nadále existovala sorta orientálních tanečnic pokračujících ve staré tradici, které vystupovaly výhradně na svatbách a slavnostech. Tyto *‘awālim* mnohdy kromě tance i zpívaly a hrály na hudební nástroje, a to ve většině případů pouze před zraky žen. Na začátku 20. století byla stále dodržována segregace mužů a žen při svatebních oslavách, proto byla velká poptávka po ženských tanečnicích, zpěvačkách a hudebnicích. Oproti minulosti nyní ale stále více vystupovaly pro nižší a nižší střední třídu, protože západně orientované střední a vyšší třídy dávaly přednost tanečnicím z nočních klubů.

‘Awālim běžně utvářely stálé skupiny, v jejichž čele stála *uṣṭā* (pl. *uṣṭāwāt*), nejzkušenější z nich. *Uṣṭā* učila ženy z rodiny a nové dívky tanci, zpěvu a hře na hudební nástroje (loutny, bubny, tamburíny...). Také dohlížela na počestnost, slušnost a spolehlivost dívek. Jakmile některá žena dosáhla dostatečných zkušeností a schopností, mohla si založit vlastní skupinu a stanout v jejím čele. Dívky většinou žily pospolu, *uṣṭā* měla vlastní dům,

¹¹³ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 153-154.

¹¹⁴ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 167.

¹¹⁵ DOUGHERTY, Dance and the Dancer in Egyptian Film, p. 168.

v jehož přízemí měla zřízenou kancelář, kde ona či její mužský asistent přijímali zákazníky, aby s nimi domluvili vystoupení. Příležitostně se obchod domlouval i v kavárnách.¹¹⁶

V Káhiře žili *ʿawālim* a hudebníci v *šārīʿ Muḥammad ʿAlī*, kde se nacházely i hudební obchody specializované na měděné nástroje, kavárny a agentury pro zprostředkování a pořádání vystoupení a večírků. Tento bulvár, postavený chedivem Ismāʿilem stejně jako *šārīʿ al-Haram*, měl spojit citadelu s palácem *ʿĀbidīn* a náměstím *Ezbekija*.

Na vystoupení jezdily *ʿawālim* zahalené a v kočáře. Mívaly pomocníka, který dopravil jejich kostýmy a nástroje na místo předem. Pokud svatba trvala vícero dní, zůstávaly tanečnice přes noc v nevěstině domě. Vystupovaly při všech částech oslav jako v 19. století, kromě průvodu *zaʿffat al-ʿarūsa*, kterého se účastnili mužští hudebníci. Tanečnice byly někdy také doprovázeny slepými hudebníky. *Uṣṭā* netančila, sedávala na polštáři a zpívala, případně tančila jen horní částí těla. Tanečnicím bylo při příchodu do domu a před odchodem nabízeno jídlo, během vystoupení se pro ně vybíralo spropitné (*baqšiš*) a *uṣṭā* dostávala také cigarety, kávová zrna a cukr. Mužští hosté slavili před domem, kde se o jejich zábavu starali hudebníci a jiní mužští baviči a umělci. *ʿAwālim* příležitostně tančily i pro muže na jejich svatebním veselí nazývaném *sabra*, ale více zahalené.¹¹⁷

Později se zřejmě ustálilo rozlišení mezi tanečnicemi vystupujícími pro ženy – *ʿawālim* – a tanečnicemi vystupujícími na *sabra* – tzv. *artistky*. Zdá se, že se ale tanečnice čím dál více věnovaly oběma typům vystoupení, tedy nejprve zatančily pro ženy, pak sešly před dům a zatančily pro muže. Tato starší generace tanečnic se van Nieuwkerk svěřila, že tančením na *sabra* si více vydělaly, jelikož ženy neměly moc peněz.¹¹⁸

S postupem času se svatby slavily stále častěji ve smíšené společnosti, proto ke konci 40. let už *ʿawālim* v tom klasickém významu tanečnic vystupujících jen před ženami téměř

¹¹⁶ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 50.

¹¹⁷ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 50.

¹¹⁸ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 53.

vymizely. Segregované svatby se udržely déle na venkově, ale od 60. let byly ojedinělé i tam. Navíc byly tanečnice na svatby najímány čím dál méně.¹¹⁹

Existovala také skupina umělců a bavičů, kteří vystupovali výhradně na *mawālīd* a mezi nimiž byly i tanečnice, kterým se většinou říkalo *ġawāzī* nebo byly prostě jen označovány za Cikánky. Vystoupení se odehrávala před kavárnami nebo ve stanech postavených pro tento účel. Čas od času čelily *mawālīd* útokům ze strany ortodoxních náboženských kruhů, kterým vadila tato světská zábava a ve své podstatě i samotné slavnosti, jejichž vznik se datuje do 12. století a proto jsou některými považovány za nepřipustnou novotu (*bidʿu*). Na konci 40. let Muslimští bratři volali po zrušení nejen *mawālīd*, ale i sūfijských bratrstev. K znovuoživení této tradice došlo pak za vlády prezidenta Nāšira.¹²⁰

Od 40. do 70. let tak tanečnice z *šārīʿ Muḥammad ʿAlī* vystupovaly jak na smíšených svatbách, tak i na *mawālīd*, občas některé nově i v nočních klubech. Došlo k postupné individualizaci tanečnic, přestaly se sdružovat v jednotlivých skupinách pod vedením *usty*. Přesto v této době stále ještě tvoří umělci a baviči z *šārīʿ Muḥammad ʿAlī* propojenou skupinu, i když vazby jsou stále volnější.¹²¹

V 70. letech vznikla nová třída bohatých podnikatelů, kteří utráceli hodně za zábavu a svatby se začaly slavit na vysoké úrovni. Rostly platy tanečnic i spropitné od diváků. Větší výdělky také začaly do oboru lákat i lidi z venčí. Starší umělci, kteří sami sebe považovali za *ʿawlād il-kār*¹²² začali své povolání nazývat jako *„wikāla min ġēr bawwāb“*¹²³ – kdokoli mohl s touto živností začít, aniž by ji skutečně uměl a dodržoval dříve uznávaná pravidla.

Osmdesátá léta byla pro orientální tanečnice dobou úpadku. A to nejen proto, že byl trh tanečnicemi přesycen, ale i z důvodu hospodářské krize. Lidé čím dál méně zvali tanečnice s hudebníky na své oslavy a večírky, raději se spokojili s reprodukovanou hudbou. Živá hudba a tanec se uchovávaly na svatbách, ale i zde byl viditelný úpadek – často byly tanečnice

¹¹⁹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 53.

¹²⁰ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 54-55.

¹²¹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 55.

¹²² *ʿawlād il-kār* = děti živnosti (tradičně z živnosti pocházející)

¹²³ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 56. *„wikāla min ġēr bawwāb“* = „hostinec bez vrátneho“

najímány třeba jen na svatební průvod, nikoli na oslavu samotnou. Dalším problémem se stal alkohol a drogy, které podporovaly hádky a rvačky mezi hosty. Mnohé tanečnice se v rozhovorech s van Nieuwkerk zmínily, že byly i samy napadeny při vystoupeních na svatbách. Navíc docházelo k loupežným přepadením a únosům tanečnic různými gangy, když se vracely domů. Kvůli těmto problémům mnoho tanečnic z šarí' *Muhammad 'Alī* z živnosti odešlo a mnohé se také snažily držet své děti od této profese daleko.¹²⁴

I u *mawālīd* došlo k výraznému posunu – opět se objevily státní restriktce omezující světskou zábavu. Navíc i sem přišla vlna nově příchozích umělců a bavičů, kteří nebyli zdaleka tak schopní a nectili etické zásady. Z *mawālīd* se tak stala zábava nejnižší umělecké úrovně.¹²⁵

Střední třída začala slavit svatby v klubech (*nāḍī*), které vznikaly od konce 70. let, a vyšší třída preferovala lepší noční kluby či pětihvězdičkové hotely. Proto musely i orientální tanečnice změnit svou sféru aktivit. Aby mohly účinkovat v *nāḍī*, museli být registrovány a získat různá povolení. Nyní již netrávily celý večer na jedné svatbě, jak tomu bývalo dříve, ale po svém půlhodinovém vystoupení ihned odešly na další svatbu. Některé tanečnice, vystupující původně na svatbách, začaly i pracovat v nočních klubech. Byla to pro ně stálá a poměrně dobře placená práce a hlavní dřívější překážka – *fatḥ* – již nebyla vyžadována.¹²⁶

Docházelo také k profesionalizaci umění – se vznikem mnoha vzdělávacích institutů a škol již nebylo možné bez vzdělání v dané oblasti umění působit na vyšší úrovni. Došlo i k individualizaci jednotlivých odvětví umění díky vzniku specializovaných institutů věnujících se pouze určitému typu umění. Umění tak už nebylo jedním komplexním pojmem – stále více bylo ovlivňováno formou a okolnostmi jeho prezentace.¹²⁷

Profesionalizace umění měla různý vliv na status umělců. Herci získali na prestiži, protože všichni byli vyškoleni. U hudebníků došlo k rozdělení na ty školené, uznávané, kteří vystupovali v televizi, rádiu, hráli v orchestrech a skupinách, a na ty, kteří nebyli vyškoleni a

¹²⁴ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 58.

¹²⁵ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 59.

¹²⁶ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 60.

¹²⁷ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 62.

kterí hráli na svatbách a v nočních klubech. Pokud jde o tanec, profesionalizován byl pouze lidový (např. Reda Troupe a Národní společnost lidových umění) a balet. Orientální tanec nebyl nijak kodifikován, nebyly vytvořeny žádné školicí instituce a ani nebyl povolen v divadlech a televizi. Získat licenci vydávanou specializovanou institucí *mušannafāt* bylo možné pouze tehdy, byla-li tanečnice členem taneční unie a měla-li za sebou minimálně pětiletou praxi v baletu či lidovém tanci. Tím byly dveře pro mnohé tanečnice uzavřeny, protože pouze tanečnice baletu a lidového tance se mohly věnovat orientálnímu tanci s licenci.¹²⁸

Na těchto krocích je viditelná snaha odsunout orientální tanec, který měl za sebou značně kontroverzní historii, do pozadí. Místo něj začal být vyzdvihován tanec lidový, který zažíval od 80. let značný rozkvět. Připomeňme, že se ale mnohdy nejedná o tanec tradiční, nýbrž o nově vytvořený styl inspirovaný tradiční arabskou a především pak venkovskou kulturou, jak bylo uvedeno výše u Maḥmūda Riḍā.

Na začátku 20. století se tedy tanečnice vystupující na *mawālīd* a především pak na svatbách těšily relativně dobrému společenskému statusu. Tančily často jen před ženami a v tradičních kostýmech, tedy cudně oblečené. Pokud vystupovaly před muži, některé se ještě více zahalovaly a hlavně všechny dodržovaly přísná pravidla odstupu od diváků, flirtování nebylo vůbec přípustné. Porušovaly tak islámské a společenské zvyklosti chování ženy jen minimálně. Oproti tomu tanečnice v prvních kabaretech a nočních klubech měly velmi špatnou pověst, často byly považovány i za prostitutky. Během 20. století došlo k určitému obratu. Ze Západu importovaný odvážný taneční kostým pronikl do všech sfér, i když i v rámci něho jsou dodnes varianty méně a více cudné – například délka sukně a rozparků, zakryté břicho, velikost dekoltu apod. Úroveň tanečních vystoupení na *mawālīd* po umělecké i morální stránce upadla. Svatby nižší a střední třídy se postupně začaly obcházet bez tanečnic, zatímco svatby vyšší třídy začaly být slaveny ve velkém stylu s tanečnicemi z lepších klubů a

¹²⁸ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 62–63.

pětihvězdičkových hotelů. Umělecká úroveň v nočních klubech rostla, zvláště ve 30. – 50. letech, kdy byly mnohé známé tanečnice zároveň populárními herečkami. Zatímco dříve, v 19. století a na počátku 20. století, byly tanečnice uznávány jako součást arabské kultury a koloritu, zvláště pak *‘awālim*, díky přílivu cizinců a s tím spojenému vzniku nočních klubů, odvážného kostýmu, *fatḥu* a mnohdy i prostituci rostl v Egyptě během 20. století pocit studu a opovržení nad touto živností. Bohužel i dnes je s tanečnicemi spojováno nemorální chování – ať už jde o eroticky laděný styl tance, čím dál odvážnější kostýmy, lehkovážný styl života (mnohé jsou opakovaně rozvedené, objevují se skandály s milenci) nebo dokonce i prostituce, často v myslích Egyptanů spojovaná se zálivovými arabskými turisty. Mezi tanečnicemi je sice i dnes rozdíl, jak uvidíme v 5. kapitole v oddíle 5.1, přesto, zejména díky vymizení vzdělaných *‘awālim* a mnoha tradic s tancem spojených, je toto povolání považováno celkově za nemorální a pokleslé.

4. Vztah arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci

Orientální tanec byl vždy součástí arabské kultury a neodmyslitelně patřil do arabského společenského života, a to jak na úrovni profesionální, tak i jako čistě soukromá zábava. Přesto je vztah arabské islámské společnosti k tomuto tanci poměrně složitý. Je oblíbený a vyhledávaný, i zatracovaný a přehlížený. Tato ambivalence je důsledkem historického vývoje povolání tanečnice, pohledu západní společnosti na tento tanec i tradičního systému hodnot arabské islámské společnosti. Míra negativních či pozitivních emocí závisí na mnoha okolnostech a skutečnostech.

4.1. Orientální tanec jako živnost versus jako zábava v soukromé sféře

Arabové, velice rádi zpívají a tančí. Je to způsob, jak vyjadřují radost. Jejich kladný vztah k tanci se projevuje i jejich zájmem o jiné tance. Najwa Adra uvádí, že Arabové často své hosty z jiné země prosí, aby jim zatančili své regionální či národní tance, případně pokud někdo z rodiny cestuje do zahraničí, předvádí a popisuje pak ostatním, jaké tance jsou tam oblíbené.¹²⁹ V arabské kultuře děti nebývají drženy stranou od zábavy dospělých, naopak, mívají přístup jak do segregované, tak i smíšené společnosti.¹³⁰ Vytvářejí si tak vztah k hudbě a tanci již od mala a přirozeně se jej touto cestou učí. Pokud dcera umí hezky tančit, rodiče ji podporují, aby se ostatním členům rodiny či blízkým přátelům předvedla. Často k tomu vedou i malé holčičky, které, pokud na hudbu začnou tančit, vzbuzují tím v rodině nadšení, smích a veselou náladu. Bohužel moderní doba s sebou přinesla celkový úpadek taneční zábavy, která je nahrazována sledováním televize, zvláště pak populárních telenovel.¹³¹

¹²⁹ ADRA, Najwa. *Belly Dance: An Urban Folk Genre*. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. California: Mazda Publishers, 2005, p. 29-30.

¹³⁰ Pouze asi v posledním desetiletí u velice evropeizovaných rodin z vyšší vrstvy bývají děti ze společenských aktivit rodičů vyloučeny. ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 30.

¹³¹ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 31.

Orientální tanec tančený amatéry v soukromí (tedy ne profesionálními tanečnicemi na veřejnosti) není v arabské společnosti primárně vnímán jako erotický. Naopak, je hravý, veselý, zábavný, často obsahuje prvky sebeironie i parodování samotného tance – např. parodování taneční scény z filmu nebo známého vystoupení profesionální tanečnice. Pokud se tančí v kruhu přátel či rodiny, tančící dívka může jakoby flirtovat s vybranou osobou z přihlížejících, obvykle s oblíbeným členem rodiny nebo blízkou kamarádkou, ale nikdy ne s manželem, snoubencem či potenciálním nápadníkem, tedy ne s těmi, u kterých by se mohlo jednat o skutečný flirt. Flirtuje se pouze s osobami, u kterých je zcela evidentní, že se jedná o vtip, hru. Objevuje se i prvek soutěživosti, kdo zatančí lépe či zajímavěji. Jelikož je orientální tanec tancem improvizovaným, oceňuje se nápaditost, hra s rytmem, náročnost některých pohybů. I ti, kteří netancují, se nechají často zábavou strhnout a vytleskávají rytmus, pokřikují, povzbuzují tančící, komentují mezi sebou jejich šikovnost. Tančit mohou ženy i muži. Tanečníci se jeden druhého a ani přihlížejících nikdy nedotýkají – jde o zcela nekontaktní tanec. Orientální tanec je pro Araby zdrojem zábavy, nikoli prostředkem ke svádění.¹³²

Stejně či velmi podobné pohyby jako v orientálním tanci nalezneme v různých lidových tancích Severní Afriky, Levanty, Iráku, Íránu, Střední Asie a do určité míry i Arabského poloostrova.¹³³ To poukazuje na skutečnost, že tento typ pohybů je pro Araby (a ostatní etnické skupiny této oblasti) přirozený, tradiční a běžný, nikoli tedy nevhodný, neslušný či dokonce eroticky zabarvený. Tyto přívlastky orientálnímu tanci dali Evropané, protože zcela kontrastoval se západním stylem tance, šokoval je svou dynamičností a živelností. Jak jsme již zmínili výše, Evropané se s ním navíc setkávali během koloniální doby, kdy se evropské národy opájely pocitem nadřazenosti, který nutně vedl k pocitu odlišnosti od ostatních neevropských národů. Bylo tedy na místě se vůči orientální kultuře negativně vymezovat a tím potvrzovat vlastní vyspělost, kultivovanost a civilizovanost. V postkoloniální době je pak pohled západní společnosti zkreslován novými eroticky laděnými pohyby a

¹³² ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 33–34.

¹³³ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 30.

odvážným kostýmem tanečnic – prvky, které do orientálního tance přinesli sami Evropané a Američané.¹³⁴ Vše je umocněno skutečností, že cizinci většinou orientálnímu tanci a hudbě nerozumí, nemají smysl pro kouzlo improvizace a hry s měnícím se a mnohdy složitým rytmem. Arabské publikum hledí na tanec „odbornějším“ okem, zatímco cizinci očekávají především onu „orientalistickou“ představu sličné dívky spoře oděné, pomrkávající na ně a smyslně se vlnící a třesoucí.

Opovržení cizinců nad orientálním tancem a neblahý vývoj živnosti tanečnic bohužel způsobily, že se Arabové do jisté míry za tento tanec stydí. Většina ale rozlišuje mezi orientálním tancem jako takovým a mezi jeho veřejnou profesionální prezentací. Někdy to až vytváří dojem, že se jedná o dva odlišné druhy tance a do jisté míry tomu tak i je. Od 2. pol. 20. století se tanečnice uplatňují především v nočních klubech či několik nejpopulárnějších v pětihvězdičkových hotelech. V obou případech jde primárně o mužské publikum, jelikož se v egyptské společnosti pro ženu taková místa navštěvovat zrovna nesluší. Mnoho tanečnic si tak buduje sexy image a tanec, mimiku i kostým tomu přizpůsobují. Už tento cíl tance sám o sobě (být sexy) je v naprostém protikladu k tomu, co je od orientálního tance očekáváno v soukromí (bavit a rozveselovat sebe a ostatní). Domníváme se, že proto někteří Arabové nevnímají tyto dvě sféry orientálního tance jako jeden a tentýž tanec, protože samotný záměr, proč je tanec prezentován, je diametrálně odlišný.

4.2. Kontext tance

Tím, co rozhoduje, kdy je tančení přípustné a kdy ne, je kontext. To znamená místo, společnost, i příležitost. Tanec jako zábava je vymezen do soukromí a rodinného či přátelského kruhu. Arabové tančí tehdy, jsou-li obklopeni uvolněnou a neformální atmosférou, denní doba nehraje roli. Tančit při formálních příležitostech se považuje za

¹³⁴ Viz. výše orientalizace tanečního kostýmu (kapitola 3.2) a vznik nočních klubů dle západního vzoru (kapitola 3.2.1).

nevhodné a nemístné. Avšak hranice mezi veřejným a intimním prostorem není jasně vymezena a může být velice individuální.¹³⁵

Zřejmě nejdůležitějším faktorem je povaha společnosti, ve které se tančí. O tom, jaká společnost je považována za přijatelnou, rozhoduje také sociální postavení rodiny a míra religiozity. V některých konzervativních rodinách ženy nikdy netančí před muži, ani před svým otcem či bratry. V jiných rodinách mohou tančit před vzdálenými příbuznými i přáteli. Někteří duchovní tanec zcela zavrhnou a na svatbách jej silně religiózní rodiny nahrazují např. zpěvem náboženských písní.¹³⁶ Jiní ho schvalují, pokud je tančen s dobrým úmyslem (např. matka tančící na svatbě syna). Obvykle ale platí, že před cizinci a neznámými lidmi ženy netančí. Čím výše stojí lidé na společenském žebříčku, tím méně je vhodné, aby byli viděni, jak tančí. Tanec je vnímán jako frivolnější druh zábavy, proto se mu vysoce postavení, případně veřejně známí lidé, kteří jsou považováni za decentní a důstojné osoby, vyhýbají – a to jak ženy, tak i muži. Pokud jsou již okolnostmi donuceni tančit, často tak činí jen velmi symbolicky.¹³⁷

Dalšími faktory jsou místo a příležitost. Nejvhodnějším místem je samozřejmě intimní prostředí domova. Ale právě příležitost posouvá hranice mezi vhodným a nevhodným prostorem. Velice dobrým příkladem toho, jak může být příležitost rozhodující, je svatba. Přestože se svatební veselí odehrává ve veřejných prostorech (ať už *zaffat al-^ʿarūsa*, který se odehrává na ulici, nebo *lajlat ad-duchla*, která bývá slavena v pronajatých *nādi* či v hotelech) a často je počet hostů tak velký, že je téměř jisté, že se všichni mezi sebou neznají, je tanec většinou společností považován za vhodný, ba dokonce žádoucí. Stejně tak se ale můžeme setkat i se skupinkou přátel tančících na pláži či v parku, přestože je to prostor ryze veřejný. V tomto kontextu platí, že více si mohou dovolit muži, případně obecně mladí lidé. Zvláště ale u mladých dívek rozhodují o vhodnosti místa a situace dospělí členové rodiny. Mladí lidé,

¹³⁵ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 35.

¹³⁶ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 38.

¹³⁷ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 36.

kterí tančí např. ve smíšené společnosti v klubu, zmírňují nevhodnost prostředí minimalizací pánevních pohybů a trásů rameny, soustředí se spíše na kroky a pohyby paží.¹³⁸

Arabská islámská společnost klade velký důraz na kolektiv a jeho zájmy, veřejná sféra je mu zcela zasvěcena a osobní touhy a ambice jsou zde upozaděny ve prospěch rodiny či společnosti. Proto jsou ženy i muži svázáni tolika pravidly, která jim vymezují, co mohou a co nikoli. Prostorem, kde mají možnost se uvolnit, plnit si svá přání a projevit svou individualitu i sexualitu, je pak sféra soukromá. Zde je také prostor pro zábavu, a tedy i pro tanec – mužů i žen.¹³⁹ Míchání těchto sfér není v arabské společnosti vnímáno dobře. To je právě příčinou ambivalence vztahu arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci – v soukromí je oblíbenou hrou a zábavou, zatímco prezentován na veřejnosti profesionálními tanečnicemi je silně stigmatizován.¹⁴⁰

4.3. Je orientální tanec uměním?

Pro západního člověka tanec nepochybně uměním je, proto se mu může tato otázka zdát dosti zvláštní. Co je ale uměním v jedné kultuře, nemusí být nutně uměním v kultuře jiné. Západ si např. pod pojmem „islámské umění“ představí nejčastěji užité umění jako zbraně, šavle, keramiku, koberce, architekturu... tedy předměty a budovy, které v době svého vzniku byly věcmi a objekty denní potřeby. Arabové je tak nevnímali jako umělecké kousky, nýbrž jako věci praktické, které mohou mít zároveň i estetickou hodnotu. Pokud jde o orientální tanec, zvláště v posledních desetiletích, kdy se nejdříve v Americe a pak v Evropě stal velice módním a oblíbeným, nepochybujeme o jeho umělecké hodnotě. Ale vnímají to stejně i sami Arabové?

¹³⁸ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 37.

¹³⁹ V tomto směru se islámská společnost velice liší od křesťanské, kde je vyžadována sebekontrola a kázeň na veřejnosti i v soukromí (zvláště pak v některých dobách jako byla viktoriánská Anglie). Oproti tomu islámská společnost umožňuje jedinci chovat se v soukromé sféře relativně uvolněně a svobodně.

¹⁴⁰ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 42-43.

Rudolf Veselý uvádí, že Arabové, Íránci a Turci za umění vždy považovali v první řadě umění slova, tedy poezii.¹⁴¹ Poezie byla recitována, někdy i zpívána a hudebně doprovázena. Jde tedy o umění vnímané sluchem. Užité umění, které je vizuální, je neměnitelné. Jednou je vytvořeno a trvale zůstává. Slovo či tón oproti tomu po vyslovení či vyprodukovaní ihned zanikají, jsou tzv. uměním okamžiku. Proto mohou být do nekonečna pozměňovány a výsledný dojem záleží na šikovnosti a umění improvizace recitátora, zpěváka či hudebníka. Předpokladem, aby tyto nuance a proměny posluchač zaznamenal, jsou koncentrace a zkušenost. Právě toto nutné soustředění umožňuje, aby umění proniklo „do srdce posluchače“ a vyvolalo v něm radostné chvění (arab. *ṭarab*). V arabské hudbě je velmi důležitý rytmus, který vybízí posluchače k tanci. Tanec sám o sobě je uměním vizuálním, tedy nemusí být prožíván tak niterně jako auditivní umění a nemusí vyvolávat v příjemci *ṭarab*.¹⁴² Tanec ale nikdy není prezentován sám o sobě, vždy jde ruku v ruce s hudbou a zpěvem (tedy i zpívanou poezií). Vizuální umění je tak propojeno s uměním auditivním a dohromady může dokonce i prožitek posílit. Orientální tanec tedy pro Araby je i není uměním. A to potvrzují i výsledky našeho malého sociologického průzkumu, kdy více jak polovina respondentů uvedla, že orientální tanec je uměním jen do určité míry.¹⁴³

¹⁴¹ A kromě poezie také prózu, která ale neměla až do 20. století mezi Araby takovou rozmanitost a význam, jako tomu bylo v Evropě. Navíc se jednalo převážně o populárně naučnou literaturu, tzv. *adab*.

¹⁴² VESELÝ, Rudolf. When is it possible to call something beautiful?: Several words about aesthetics in Islamic literature and art. *Mamlūk Studies Review*. 2008, vol. XII, no. 2, p. 228.

¹⁴³ Podrobnosti níže v oddíle Vyhodnocení dotazníku.

5. Společenský status orientálních tanečnic

V předchozí kapitole jsme poukázali na ambivalentní vztah arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci. Tou problematickou stránkou byla veřejná profesionální vystoupení. Není tedy překvapující, že se orientální tanečnice netěšily a netěší nikterak vysokému společenskému statusu. Nicméně i zde narážíme na jistou rozporuplnost a ambivalenci – i přes jejich stigmatizaci byly a jsou společností vyhledávány – mužským publikem v nočních klubech, najímány rodinami na svatby, obdivovány mladými dívkami či žádány do filmů. Tímto se povolání tanečnice výrazně liší od jiných stigmatizovaných živností.

Už na konci 19. století se Qāsim Amīn pohoršoval nad skutečností, že jsou na svatbách přítomny tanečnice, které považoval zřejmě obecně za prostitutky:¹⁴⁴ „*Nicméně nejohavnější situace ze všech a skutečně hlavní příčina prohnílosti je to, že jsou na svatbách přítomny prostitutky, které jsou oficiálně pozvány, aby tančily za přítomnosti matek a dcer, mladých i starých.*“¹⁴⁵ Dále také vysvětluje, jakým způsobem to negativně působí na děti: „*Během těchto oslav pozorují, jak svůdné ženy tančí, a poslouchají písně, které se točí kolem tématu smyslné lásky. Takovéto rozmluvy a scény vystavují mladou dívku věcem, o kterých by neměla vědět, a probouzejí v ní její vášnivé sklony.*“¹⁴⁶

Obecně lze říci, že profesionální tanečnice pocházely vždy z nižší sociální vrstvy a většinou byla jejich motivací tíživá ekonomická situace.¹⁴⁷ Mnoho tanečnic se také do této živnosti prostě narodilo, jelikož pocházely z rodin, které se zábavním uměním věnovaly již po

¹⁴⁴ Jeho ztotožňování tanečnic s prostitutkami má své dobové opodstatnění, viz. kapitola 3.1.

¹⁴⁵ AMIN, *The Liberation of Women, Women and the Veil*, p. 55.

¹⁴⁶ AMIN, *The New Woman, A Woman's Obligation to Her Family*, p. 141.

¹⁴⁷ Připomeňme, že ženy v 19. století a na počátku 20. století neměly buď žádné, nebo minimální vzdělání (čtení, psaní, počítání). Neměly tedy žádnou kvalifikaci a mohly se živit pouze jako uklízečky, hospodyně, obsluha v lázních apod. Viz. 2. kapitola. Trochu jiná situace nastala v 2. polovině 20. století, kdy začala živnost více vynášet a lákat tak i dívky, které netrpěly existenční nouzí, ale toužily získat bohatství a slávu. Některé tanečnice z nočních klubů tak pocházely ze střední třídy. Ojedinelé se objevují i tanečnice s vyloženě dobrým zázemím, jako např. tanečnice Dina, která pochází z dobře situované rodiny a získala dokonce magisterský titul z filosofie. Viz. kapitola 3.2.1.1.

generace. Vždy se také na tanečnice pohlíželo jako na ženy s horšími mravy, pouze původní *‘awālim*, které byly velice vzdělanými hudebnicemi, zpěvačkami a příležitostně i tanečnicemi a nikdy nevystupovaly před zraky mužů, se těšily prestiží a uznání. Míra opovržení společnosti pak závisela na okolnostech jejich vystupování – jak byly oblečené, kde tančily a pro koho tančily. Jak vyplynulo z naší předchozí kapitoly, tanec je v arabské islámské společnosti považován za hru a zábavu, která patří výhradně do soukromé sféry. Tanečnice tak jasně narušují tyto společenské hranice.¹⁴⁸ Přesto má tato živnost v arabské společnosti dlouhou tradici a je součástí jedné z nejdůležitějších rodinných událostí, kterou je svatba. Domníváme se, že tento rozpor je možné vysvětlit tradiční větší cudností tanečnic vystupujících na svatbách. Jednalo se o ženy, které nebyly považovány za morálně zkažené či frivolní, pouze se živily prací, která stála na společenském žebříčku nízko, stejně jako mnohé jiné živnosti.

5.1. Vliv prostředí na společenský status orientálních tanečnic

Jak jsme již zmínili, důležitým faktorem pro společenský status tanečnic je místo, kde vystupují. V 19. století byla nejlépe přijímaným prostředím místa, kde byly přítomny pouze ženy, tedy harémy a segregované svatby. Hůře hodnoceno bylo vystupování na svatbách za přítomnosti mužů. Nejnižší status pak měly ženy tančící na *mawālid*, tržističích a v kavárnách, nemluvě ani o soukromých mužských večírcích a tanci spojeném s prostitucí (oboje bylo spojené zejména s cizinci).

Nejlépe přijímaným prostředím ve 20. století se stalo divadlo, kde byly ale prezentovány jiné tance (balet, lidový tanec, moderní či zahraniční tance) než klasický orientální tanec. Do divadel měly přístup jen kvalifikované tanečnice, ale pro orientální tanec nevznikly žádné specializované instituce, které by tuto kvalifikaci poskytovaly a zaštiťovaly. Nejvhodnějším prostředím pro orientální tanečnice se tedy staly pětihvězdičkové hotely, jejichž vystoupení mají dodnes pověst dobré umělecké kvality a tančit zde bylo proto prestižní (tradičně zde vystupovaly i slavné tanečnice a zpěvačky, které se uplatnily v televizi a rozhlasu).

¹⁴⁸ ADRA, *Belly Dance: An Urban Folk Genre*, p. 38.

I pracovní podmínky zde byly pro tanečnice výrazně lepší než jinde – personál hotelu dohlížel, aby nebyly během vystoupení nikým obtěžovány, klientela se skládala z vyšší vrstvy a držela si tak dekorum a v neposlední řadě bývaly v publiku přítomny i ženy.¹⁴⁹

Na opačné straně stály noční kluby, které byly skryté před zraky veřejnosti, jelikož tam muži nikdy nechodili v doprovodu manželky či rodiny. Byly spojovány s nadměrným pitím alkoholu a cílem vystoupení tanečnic bylo většinou vzbudit vzrušení, touhu a zájem u hostů, nikoli je jen bavit (zvláště v době rozkvětu *fatḥu*). V době svého vzniku a rozkvětu v 1. polovině 20. století pak byly noční kluby spojovány i s prostitucí a později tato nálepka zůstala většinou tanečnicím z těch levnějších podniků. Noční kluby tedy byly obecně považovány za nemorální prostředí, a proto i pracovat na takovém místě bylo vnímáno jako nemorální.¹⁵⁰

Takový střed mezi těmito protipóly zaujímala, stejně jako v 19. století, vystoupení na svatbách, které začaly být sice v průběhu 20. století slaveny ve smíšené společnosti, kde ale byla přítomna celá rodina a nejednalo se tedy o utajovanou záležitost jako v případě nočních klubů. Mnohé tanečnice navíc pracovaly spolu se svými mužskými příbuznými, kteří je např. doprovázeli na hudební nástroje. Cílem tanečnic bylo pouze rozveselit svatební hosty, nikoli v nich probouzet touhu. Avšak i zde bylo možné překročit hranice chování, které někteří považovali už za neslušné – například pokud si tanečnice oblékla příliš odvážný kostým nebo začala tančit s přítomnými muži.¹⁵¹

5.2. Detailnější pohled jednotlivých vrstev egyptské společnosti

Není bohužel možné detailněji zmapovat názory jednotlivých vrstev společnosti v 19. století, jelikož pro to neexistují vhodné prameny. *ʿAwālim*, které se těšily dobré pověsti pro své cudné chování i pro svou vzdělanost, nebyly evidentně svým povoláním stigmatizovány, ale netušíme, jestli byly i považovány za perspektivní nebo alespoň přijatelné nevěsty. Ostatní

¹⁴⁹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 129.

¹⁵⁰ To se netýkalo jen tanečnic, ale veškerého personálu nočních klubů, tedy i mužů.

¹⁵¹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 131. Stejně jako ve 20. století je nahlíženo na jednotlivá místa, kde tanečnice vystupují, i dnes, na počátku 21. století.

tanečnice stály na spodní části hierarchie tehdejší společnosti, byly více či méně stigmatizovány dle toho, kde tančily, a dá se tedy předpokládat, že nebyly považovány za vhodné nevěsty mimo svou vrstvu, případně ani mimo svou branži. Jejich funkce ve společnosti byla tradičnější než ve 20. století, zejména pokud jde o svatby. Ale na druhou stranu se nepochybně jejich pověst prudce zhoršovala kvůli kontaktům s cizinci, které v některých případech postupně přerostly i v praktikování prostituce. Také jejich způsob života velmi kontrastoval s ostatními ženami žijícími ve městech, kde byla v té době enormní segregace společnosti a ženy téměř ani nevycházely z domu. Oproti tomu ve 20. století čím dál více žen začalo pracovat, studovat, cestovat a obecně se svobodněji pohybovat mimo svůj domov a i míra zahalování klesala, proto se snižovaly i rozdíly v životním stylu většinové společnosti a tanečnic.

Zkoumání společenského postavení tanečnic ve 20. století je naštěstí již mnohem snazší. Mnoho dílčích informací lze vyčíst např. z tisku či filmu. V 2. polovině 20. století se navíc začal objevovat i odborný a vědecký zájem o orientální tanec, i když velmi pozvolna a téměř výhradně v cizině. Badatelé tak měli jedinečnou možnost získat cenné informace přímo od lidí, kteří danou dobu zažili, případně ji alespoň znali z vyprávění rodičů či prarodičů. Tento „živý pramen“ nemusí být sice faktograficky přesný, ale je tím nejlepším zdrojem pro zjišťování postojů, názorů a předsudků lidí, které přímo ukazují, jaké bylo ve skutečnosti postavení tanečnic.

Dle výzkumu Karin van Nieuwkerk, který provedla na konci 80. let 20. století, se Egypťané k orientálním tanečnicím vyjadřovali spíše negativně – nejsilnější, většinou nábožensky podbarvené reakce bývaly „*ḥarām*“ (tabu, zakázané), „*makrūh*“ (zavrženíhodné), „*‘awra*“ (nemravné) či nejčastěji „*‘ēb*“ (hanba). Vyskytly se ale i názory poměrně neutrální, které vyjadřovaly pochopení, že jsou to chudé ženy, pro něž je to prostě jen živobytí. Někteří dokonce i oceňovali, že orientální tanečnice oživují párty a vytvářejí radostnou a veselou atmosféru – jsou tedy pro společnost i potřebné.¹⁵²

¹⁵² NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 121-122.

Pohled na orientální tanečnice a míra jejich odsouzení variovaly v rámci společenských tříd, ale obecně platilo, že všechna povolání z branže zábavních umění nebyla společensky prestižní, a to ani u mužů.

Lidé z vyšší a vyšší střední třídy měli na orientální tanečnice a celkově tuto branži poměrně liberální pohled. Souvisí to i s tím, že sami mívají volnější životní styl, nejsou tolik upjatí a ani nemívají nábožensky-dogmatický pohled na svět. Morálně je tedy přímo neodsuzovali. Ale z hlediska sociálního zařazení patří do naprosto jiné skupiny, proto pro ně bylo zcela nemyslitelné pracovat v této branži či si někoho z ní vzít – muži by byli pro jejich dcery naprosto neperspektivní a ženy by neměly dostatečnou společenskou úroveň a přeci jen by si nesly s sebou i určité stigma nevhodného chování.¹⁵³

Střední třída (např. státní zaměstnanci) byla vůči této profesi nejstriktnější. Nazývala ji *ḥarām*, nemorální, neslušnou. Nejvýrazněji ze všech vrstev zastávala náboženský pohled. Někteří by nechali své syny pracovat jako umělce na slušném místě, ale dcery nikdy. Ženich z této branže by byl přípustný jen velmi výjimečně, nevěsta nikdy. Většina orientální tanečnice a ostatní z branže odmítala a dívala se na ně shora – nikoli z hlediska společenského postavení, ale z hlediska morálního.

Nižší a nižší střední třída – vzhledem k tomu, kde žili, jaké měli socioekonomické zázemí a životní styl – měli k orientálním tanečnicím a jejich branži nejbližší. Pokud s nimi žili ve stejné čtvrti, byl zde možný každodenní kontakt. Někteří je vnímali jako odlišné, nikoli třídně, ale kvůli jejich životnímu stylu. Pokud šlo o muže, pak nacházeli pochopení, že je to způsob obživy. U žen to již považovali za nevhodné, ale neodsuzovali je tak, jako střední třída, uvědomovali si, že je k tomu většinou vedla životní nutnost. Jejich synové by mohli v branži pracovat a přijali by i ženicha-umělce. Dcerám by ale tančit nedovolili a nevěsta-tanečnice by nebyla vítaná.¹⁵⁴

¹⁵³ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 108. Bez ohledu na třídu býval i v případě liberálnějšího a chápavějšího pohledu na tanečnice uplatňován tak trochu dvojitý metr, pokud by mělo jít o vlastní rodinu – ať už by dcera chtěla být tanečnicí, nebo by si syn chtěl tanečnici vzít.

¹⁵⁴ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 108-110.

5.3. Rozdílný přístup k ženám

Všechny společenské vrstvy se tedy shodovaly, že tato branže s sebou nese nízké společenské postavení. Proč bývají ale ženy navíc stigmatizovány za nemorální chování, i když činí to samé, co muži? Klíčem k této otázce je rozdílné vnímání ženského a mužského těla v islámské společnosti. Ženy jsou považovány za slabé a snadno muži ovládnutelné, proto je třeba je před jejich touhou chránit. Zároveň jsou si ženy své přitažlivosti vědomé a tím jsou i potencionálně silné – pokud by tuto sílu využily špatným směrem (např. k nevěře, sexuálnímu styku s ženatým mužem, předmanželskému styku...), mohly by tím ohrozit celou rodinu (rozpad manželství, zostuzení rodiny, rozbití cizího manželství...) a potažmo i celou společnost.¹⁵⁵

Tělo ženy je tedy vnímáno jako velice svůdné a krásné, vzbuzující snadno u mužů touhu. Upoutává-li na ně žena pozornost (odhalováním, pohyby...), je to chápáno jako snaha upoutávat sexuální pozornost mužů.¹⁵⁶ Oproti tomu mužské tělo není primárně vnímáno sexuálně, ale jako nástroj na získávání obživy – muži jsou ti, kdo mají pracovat, vydělávat a zajišťovat tak materiální zázemí rodině. Mužské tělo je neutrální.

Muž pracující v této branži má nižší společenské postavení z důvodů čistě pragmatických – nevydělává mnoho peněz, nebo se nepohybuje v dobrém prostředí (noční kluby) nebo také proto, že se živí prací, která je některými vnímána spíše jako ženská (tanečnická). U ženy se k těmto důvodům přidává skutečnost, že upoutává pozornost na svou přirozenou sexualitu – ať už cíleně či nikoli. A to platí především pro orientální tanečnice.¹⁵⁷

¹⁵⁵ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 148-149. Zde narážíme na tradiční islámskou obavu ze společenského rozkolu (tzv. *fitna*). Jak již bylo zmíněno v oddíle 4.2, arabská islámská společnost klade velký důraz na kolektiv a jeho zájmy. Proto více omezuje a svazuje svobody jedince, aby ochránila a zabezpečila společnost jako celek. Velký důraz na pospolitost široké rodiny pak nutně vede i k zodpovědnosti vůči všem jejím členům. Stejně jako šťastná událost v životě jednoho z nich je slavena i velmi vzdálenými příbuznými, tak i selhání kohokoli z rodiny má neblahý dopad na ostatní.

¹⁵⁶ Tento přístup vysvětluje i skutečnost, proč jsou společensky, ve srovnání s hudebníci a zpěvačkami, nejhůře vnímány tanečnice. Hudebnice se při své práci nepohybuje ani nijak jinak na sebe neupozorňuje, je hodnocena pouze za svůj talent a umění. Navíc obvykle nevystupuje sama, ale v nějakém souboru, čímž není tolik na očích. Zpěvačky už ale svůj zpěv většinou doprovázejí i různými pohyby či přímo tancem, je proto i více vnímána jejich sexualita. Tanečnice se prezentují přímo svým tělem – tím, jak vypadají, jak se pohybují.

¹⁵⁷ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 152-157.

Zde je patrné, jak odlišně hledí na orientální tanec západní a islámská společnost. Na Západě je samotný tanec vnímán jako erotický – tedy jeho pohyby jsou erotické. V islámské společnosti je primárně vnímáno jako erotické ženské tělo, nikoli tanec. Proto žena tančící na veřejnosti vzbuzuje pohoršení, ale žena tančící v soukromí je přijímána pozitivně. Kritika orientálních tanečnic tedy nemíří na samotný tanec, ale na skutečnost, že je tančen ženou na veřejnosti.

5.4. Marginalizace

Marginalizované skupiny se od svého okolí odlišují ve vícero aspektech – etnicky, nábožensky a jazykově, žijí na okraji společnosti a v uzavřené komunitě a často také migrují. Pokud jsou marginalizovanou skupinou ženy, zůstávají často svobodné. Níže si tedy pokusíme na základě dostupných informací odpovědět na otázku, zda byly orientální tanečnice v egyptské společnosti marginalizovány.

Většina orientálních tanečnic v Egyptě se neodlišovala od svého okolí etnicky, nábožensky ani jazykově – byly to Egyptanky, muslimky a mluvily arabsky. V 19. století v branži navíc působily i jiné etnické,¹⁵⁸ případně i náboženské skupiny, které ale byly většinou arabizované či minimálně arabštinu ovládaly. Na konci 20. století začaly do živnosti pronikat ženy z celého světa, které se mnohdy lišily ve všech třech aspektech, ale přesto zůstávala většina tanečnic místních.¹⁵⁹

Z 19. století nemáme dochované dostačující informace o tom, kde tanečnice žily. Ze zápisků Evropanů víme, že *ġawāzī* zřejmě žily na okraji města a tvořily uzavřenou komunitu a čas od času se přesouvaly do nového města. Avšak jaká byla situace u běžných egyptských tanečnic vystupujících na svatbách a u vzdělaných *‘awālim* netušíme. Ve 20. století žily tanečnice tradičně tančící na svatbách v centru Káhiry na *šārī‘ Muḥammad ‘Alī* a tanečnice z nočních klubů na *šārī‘ al-Haram*, tedy téměř v centru. Přestože tanečnice ze *šārī‘ Muḥammad ‘Alī* fungovaly do jisté míry jako uzavřená komunita a měly silný smysl pro

¹⁵⁸ At’ už šlo o různé etnické menšiny žijící v Egyptě, nebo o *ġawāzī*, u kterých není původ jasný.

¹⁵⁹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 95.

komunitu, mohly i nemusely tanečnice pocházet z tanečních rodin a vdávaly se za muže patřící i nepatřící do této branže. Tanečnice z nočních klubů pak dokonce většinou pocházely mimo tradiční skupinu zábavních umělců. Tanečnice tedy ve 20. století nežily na okraji společnosti a většinově netvořily uzavřenou komunitu, jelikož byla otevřena i „lidem z venčí“.

Pokud jde o migraci, v 19. století tanečnice cestovaly jen krátkodobě, např. kvůli *mawālīd* slaveným po celé zemi, nebo z donucení, např. když byly vypovězeny z Káhiry. V rámci jednoho města však žily na jednom místě. Ve 20. století byla situace podobná. Mnohé orientální tanečnice vystupovaly mimo své rodné město či vesnici, jednak kvůli lepším pracovním příležitostem (zejména migrace do Káhiry), jednak kvůli ochraně rodinné cti, ať už rodina s touto živností souhlasila či ne. Migrace tanečnic je tak spíše dočasná a je dána typem živnosti, nikoli společenským tlakem.¹⁶⁰

Na nedostatečné informace narážíme i v otázce svateb tanečnic v 19. století. Lane sice uvádí, že *ġawāzī* bývaly vdané, ale bohužel kolem celé záležitosti rozehrává velice nadsazený příběh, nelze se tedy na tuto informaci zcela spolehnout.¹⁶¹ Přesto bychom na základě této domněnky mohli odvodit, že pokud i tato nejvíce opovrhovaná skupina tanečnic mohla být vdaná, je zřejmé že to mohlo být běžné i u ostatních tanečnic. Ve 20. století pak naprostá většina tanečnic z nižší vrstvy vdaná byla. Oproti tomu tanečnice z nočních klubů zůstaly často svobodné nebo se záhy rozvedly, jelikož odmítaly přestat se svou živností. Jinými slovy tanečnice žijící a pracující v horších podmínkách bývaly spíše vdané, než tanečnice vystupující na prestižních místech. Paradoxně tak znak společenské marginalizace nesou tanečnice s lepším společenským statutem.¹⁶²

Na základě výše zmíněného můžeme shrnout, že přestože orientální tanečnice byly a jsou v očích arabské islámské společnosti stigmatizovány a tato živnost nebyla nikdy považována za vhodnou pro muslimskou ženu, zřejmě nebyly v průběhu 19. století ve

¹⁶⁰ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 96.

¹⁶¹ LANE, *Modern Egyptians*, p. 380. Viz kapitola 3.1.

¹⁶² O tomto tématu pojednáváme také v následující kapitole.

společnosti marginalizovány a určitě se nejednalo o marginalizovanou skupinu populace ve století dvacátém.

6. Jak orientální tanečnice vnímají samy sebe

Vzhledem k nedostupnosti relevantních informací pro starší dobu, zaměříme se v této kapitole spíše na 2. polovinu 20. století a úplný počátek 21. století, tedy na dobu poměrně nedávnou, z níž existují záznamy výpovědí tanečnic.

Přestože si orientální tanečnice uvědomují svůj nízký společenský status, nesouhlasí s obviněními, že žijí nemorální a neslušný život. Poukazují na to, že tanec je živnost jako každá jiná a v zásadě slušná. Zvláště starší generace z *šāriʿ Muḥammad ʿAlī* se brání, že bývaly dříve mnohem více respektovány, protože dodržovaly pevně stanovená pravidla chování. Na *šāriʿ Muḥammad ʿAlī* umělci tvořili komunitu spolupracujících rodin, díky čemuž mezi nimi fungovala společenská kontrola a zodpovědnost vůči ostatním členům. Nikdo prý během vystoupení nepil alkohol a ženy ani nekouřily. Orientální tanečnice byly pod ochranou a také dohledem *usty* a mužských kolegů, kteří byli často příbuznými tanečnic. Také kostým býval cudnější, neodhaloval břicho ani nohy. A na ulici se pohybovaly vždy zahalené. Tanečnice často argumentují, že přinášejí lidem svým tancem radost a zábavu a pokud by jejich profese byla skutečně špatná, lidé by si je na svatby nezvali. Nepovažují svou živnost za neslušnou, pokud je provozována vhodným způsobem a jsou dodržována určitá pravidla.¹⁶³

Přesto mnoho orientálních tanečnic z *šāriʿ Muḥammad ʿAlī* netančí, protože chtějí, ale protože musí, je to pro ně jediný zdroj obživy. I ony zastávají názor většiny žen z nižší třídy, že ideálem pro ženu je vdát se a zůstat doma, starat se o domácnost a své děti. Většina tak i po svatbě učiní, pokud jim to okolnosti dovolí. Pokud v tanci pokračují, bývají důvodem děti – aby jim mohly zajistit co nejlepší vzdělání a tím i později lepší práci a život, než mají samy, nebo problematická situace v manželství (nedostatečné či nulové finanční zajištění rodiny ze strany manžela, rozvod apod.). Pro ně samotné je nejdůležitější, jakými jsou matkami a manželkami, práce je až na druhém místě a slouží tomu prvnímu.¹⁶⁴

¹⁶³ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 134-135.

¹⁶⁴ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 158.

Tyto řekněme „tradiční lidové tanečnice“ se také identifikují s konceptem egyptské identity zvané *awlād al-balad*, respektive pro ženy *banāt al-balad*. Někdy tak bývají označováni Egyptané obecně, ale častěji se jedná o určitou část společnosti, která nese rysy tradičních městských Egyptanů z lidových čtvrtí.¹⁶⁵ *Banāt al-balad* pocházejí z nižší či nižší střední třídy, bývají pohostinné, nápomocné, komunikativní, bodré, kurážné, mají tzv. selský rozum a školu života. Mívají velký smysl pro humor, rády vtipkují a smějí se. Umějí užívat okamžiku i života obecně. Pokud jde o morálku a mravy, jsou to ženy tradiční, dbají na svou čest a pověst, chodí tradičně oblečené a zahalené.¹⁶⁶ Samy tanečnice se s tímto ztotožňují. Ostatní příslušníci jejich společenské vrstvy s tím také souhlasí, i když trochu váhají, pokud jde o počestné a cudné chování. Oproti tomu střední třída je kvůli jejich povolání z tohoto konceptu vyřazuje.¹⁶⁷

Přestože starší generace orientálních tanečnic pravděpodobně popisuje svou dobu trochu zkresleně a zidealizovaně, mnoho tanečnic mladší generace připouští, že v jejich živnosti došlo k úpadku a samy pochybují o slušnosti své práce. Tanečnice z lepších nočních klubů odůvodňují své odvážné kostýmy a vyzývavé pohyby poptávkou – zákazníci by jinak do klubu nepřišli. A mnohdy dodávají, že taková je prostě jejich práce.¹⁶⁸ Nejtěžší situaci mají asi tanečnice z levných nočních klubů, které jsou společností nejvíce stigmatizovány, ty se se svým povoláním vyrovnávají mnohdy tak, že žijí dvojitý život – na pódiu je dovoleno téměř vše, flirtují, odvážně se oblékají, pijí alkohol či kouří, ale jakmile práce skončí, jsou z nich normální, slušné ženy, často zahalené. Samy sebe soudí dle toho, jak se chovají v soukromém životě a považují se za slušné ženy v neslušné živnosti.¹⁶⁹

Tanečnice z nejprestižnějších klubů a pětihvězdičkových hotelů se těší nejlepšímu společenskému statusu mezi tanečnicemi a samy se za svou práci nestydí, naopak argumentují

¹⁶⁵ EL-MESSIRI, Sawzan. *Ibn al-Balad: A Concept of Egyptian Identity*. Leiden: Brill, 1978.

¹⁶⁶ Obdobně je možné definovat i *awlād al-balad*, s nimiž se identifikují muži z branže zábavního umění (hudebníci, zpěváci, kejklíři...).

¹⁶⁷ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 111-113.

¹⁶⁸ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 137.

¹⁶⁹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 139.

slušným prostředím i svou uměleckou úrovní. Většinou pocházejí ze střední třídy, netančí tedy z existenčních důvodů. Naopak, většina z nich se skutečně chce žít tancem. Mnohé se vdají, ale po svatbě jen málokterý muž ze střední a vyšší třídy souhlasí, aby jeho žena i nadále tančila, proto, pokud žena trvá na svém povolání, dochází mnohdy k brzkému rozvodu. Tyto tanečnice bývají častěji „ženy bez mužů“ než jejich ostatní kolegyně.¹⁷⁰

S otázkami vztahu víry k jejich živnosti se tanečnice vyrovnávají různě. Některé mají obavy, jak budou jednou jejich činy hodnoceny. Modlí se a prosí za odpuštění, doufají, že jejich víra a slušný život v soukromí převáží nad skutečností, že se živí pro muslimskou ženu neslušným způsobem. Ženy, které tančí jen z nutnosti a rády by přestaly, říkávají „*Rabbina jitub ‘alēna!*“ (Bože, odpusť nám!). Jiné tanečnice na takovéto obavy rezignují, orientální tanec je jejich jedinou obživou a své naděje upínají k lepší budoucnosti pro své děti.¹⁷¹

¹⁷⁰ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 86.

¹⁷¹ NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 133.

7. Počátky orientálního tance na Západě

V průběhu 19. století rostl v Evropě zájem o orientální tanec, který byl však stále vnímán jako šokující, nevidaný, vulgární i fascinující zároveň. Během posledních desetiletí 19. století přijíždělo do Evropy i Ameriky mnoho orientálních tanečnic, aby se zúčastnily četných světových výstav (Londýn 1851; Paříž 1855, 1867, 1889; Chicago 1893 a další), které byly zaměřené jak na technický pokrok, tak i na prezentaci koloniálních úspěchů velmocí v Africe, Asii a Latinské Americe.¹⁷² Pro tuto práci je zvláště významná světová výstava pořádaná v Chicagu, jelikož odstartovala určitou posedlost americké společnosti orientálním tancem – ať už v negativním či pozitivním smyslu.

7.1. Světová výstava v Chicagu

Roku 1893 byla v Chicagu u příležitosti výročí 400 let od připlutí Kryštofa Columba do „Nového světa“ pořádána světová výstava,¹⁷³ která, stejně jako její evropské předchůdkyně, prezentovala nejen vynálezy moderní doby, ale i vzdálené kultury. Na místě zvaném *Midway Plaisance* se nacházely četné orientální atrakce, mezi nimiž byly například turecká a alžírská vesnice a tzv. „káhirska ulice“ (*Street in Cairo*). Tyto atrakce zahrnovaly orientální trhy a kavárny a na jevištích zde byl prezentován zpěv, tanec i divadlo.

Ředitelem *Midway Plaisance* se stal podnikatel v hudebním a zábavním průmyslu Sol Bloom, který byl při své návštěvě pařížské světové výstavy roku 1889 fascinován jednou z tamějších atrakcí – alžírskou vesnicí. Tanec alžírských žen ho natolik uchvátil, že s nimi podepsal kontrakt na vystoupení v Americe. Nedlouho poté bylo rozhodnuto, že Chicago bude místem americké světové výstavy, plánované původně již na rok 1892. Bloom byl jmenován ředitelem a rozhodl se prezentovat alžírskou vesnici právě na této výstavě.¹⁷⁴

¹⁷² NIEUWKERK, *A Trade Like Any Other*, p. 41.

¹⁷³ Světová výstava v Chicagu z roku 1893 byla známá pod anglickým názvem *World's Columbian Exposition* nebo *The Chicago World's Fair*.

¹⁷⁴ CARLTON, Dona. *Looking for Little Egypt*. Bloomington: IDD Books, 1994, p. 3.

Ukázalo se, že *Midway Plaisance* bylo nejvíce navštěvovaným programem výstavy a jeho nejpopulárnější atrakcí „káhirská ulice“,¹⁷⁵ která nabízela projížďky na velbloudech a oslících, věštění budoucnosti, ukazovala pestré pouliční slavnosti jako například svatební procesí a *mawlid*, repliku luxorského chrámu, mešity a tradičního kupeckého domu z 15. století, na tržišti byly prodávány rozličné suvenýry a především v divadle byl uváděn nechvalně proslulý orientální tanec, na Západě známý pod francouzským koloniálním názvem *danse du ventre*.¹⁷⁶ Orientální tanečnice byly oblečené do živůtků a sukní ke kotníkům, přes boky pás s dlouhými ozdobnými pentlemi zakončenými štrápci, kolem krku měly mnoho šňůr korálů a penízků. Při tanci se doprovázely hrou na prstové činelky. Ve vystupování se střídaly, vždy tančila jedna a ostatní seděly kolem a dívaly se. Donna Carlton se dle dochovaných fotografií domnívá, že tyto tanečnice byly egyptské *ġawāzī*.¹⁷⁷ Oficiálně uvedeno to ale pořadateli světové výstavy nebylo, snad z obavy z veřejného pohoršení, jelikož *ġawāzī* měly na Západě pověst tanečnic-prostitutek.¹⁷⁸

Reakce na orientální tanec z *Midway Plaisance* byly dvojí. Na jedné straně se stal senzací, na straně druhé pobuřoval a pohoršoval mravy tehdejší puritánské společnosti. Orientální tanec založený na improvizaci a založený na živelných pohybech pánve a boků, nikoli na krokových variacích, působil divoce, neslušně a primitivně. Do boje proti orientálním tanečnicím se mimo jiné pustila skupina žen z lepší společnosti spolu s Anthony Comstockem,¹⁷⁹ zarputilým ochráncem viktoriánské morálky.¹⁸⁰

¹⁷⁵ JARMAKANI, Amira. *Imagining Arab Womanhood*. New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 75.

¹⁷⁶ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 15.

¹⁷⁷ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 40.

¹⁷⁸ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 45.

¹⁷⁹ **Anthony Comstock** (1844–1915), americký politik a veřejný činitel. Roku 1873 vytvořil Newyorskou společnost pro potírání neřesti (*New York Society for the Suppression of Vice*), která měla dohlížet na morálku veřejnosti. Podařilo se mu i ovlivnit Kongres, aby přijal zákon (*Comstock Law*), který zakazoval jakoukoli regulaci porodnosti. Byl proslulý pro své striktní puritánské názory a moralizování společnosti.

¹⁸⁰ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 47–49.

7.2. Vznik a sláva „hootchy cootchy“

I přes veškeré snahy četných odpůrců sláva orientálního tance rostla. Začaly se objevovat pokusy o jeho nápodobu a postupně tak vznikla neslavně proslulá západní imitace orientální tance známá pod názvem *hootchy coochy*,¹⁸¹ kterou bylo záhy možné vidět téměř v každém kabaretu a zábavním parku. Tato imitace vycházela spíše z fantazijních představ západní společnosti o tom, jak a v čem tančily ženy v orientálních haremech, než že by se snažila věrně napodobovat skutečný orientální tanec tančený na *Midway Plaisance*. Umělecká úroveň tanečnic byla nízká, šlo spíše o vulgární kabaretní představení, inspirované pohyby orientálního tance. Většina *hootchy coochy* tanečnic vystupovala pod exotickým uměleckým jménem.¹⁸² Brzy začala vznikat i striptýzová podoba připomínající *včelí tanec*, který vznikl v Egyptě pod vlivem evropských cestovatelů.¹⁸³ Látky na kostýmu *hootchy coochy* tanečnic ubývalo, používaly se průhledné materiály a na vše se přišivaly blyštivé ozdoby. To byl počátek zrození západního kabaretního kostýmu, který se pod vlivem raných hollywoodských filmů dostal i na Blízký východ a stal se jedním ze symbolů orientálního tance.¹⁸⁴

Nastala doba boomu pojízdných zábavních parků, které cestovaly od města k městu a téměř všechny měly svou „káhírskou ulici“. *Midway Plaisance* bylo inspirací i pro vznik velkého brooklynského zábavního parku *Coney Island*, kde ale vystupovaly i tanečnice prezentující skutečný orientální tanec.¹⁸⁵

S *Midway Plaisance* je spojen i vznik známé melodie, která k *hootchy coochy* neodmyslitelně patřila. Ještě před začátkem samotné světové výstavy uvedl Sol Bloom vystoupení alžírských tanečnic v jednom chicagském klubu, kde je, jelikož nedorazili hudebníci, sám doprovázel na piano. Melodie, kterou toho večera zimprovizoval a která měla

¹⁸¹ Pojmenování *hootchy cootchy* pochází pravděpodobně z francouzského *hochequeue* znamenajícího konipásek, tedy malý ptáček, který stále třepotá svým ocáskem. CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 57.

¹⁸² CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 61.

¹⁸³ Viz. kapitola 3.1.1.

¹⁸⁴ Viz. kapitola 3.2.

¹⁸⁵ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 59.

být dle jeho představ „orientální“, vešla do dějin.¹⁸⁶ At' už skutečně byl, nebo nebyl Bloom jejím autorem, autorská práva si k ní nezajistil, a tak se brzy objevila v mnoha zpracováních a pod mnoha názvy. Nejznámější jsou asi *Hootchy Coochy Song* a pozdější varianta *Streets of Cairo*.¹⁸⁷ Tato melodie nemá ale samozřejmě nic společného s orientálními rytmy.

Je zajímavé, nakolik se touha po Orientu odpovídajícímu západním představám a fantaziím odrážela i v upomínkových předmětech ze světové výstavy. Například *Fotografická kniha postav z Midway Plaisance*, vydaná novinami *Chicago Times*, obsahuje portréty tanečnic, z nichž některé ale nejsou zjevně pravé. Jejich oblečení se nikterak nepodobá tomu, v čem skutečně orientální tanečnice tančily. Nabízí se tak otázka, proč nebyly vyfotografovány skutečné tanečnice? Skutečnost byla zřejmě méně „orientální“, než jak ji americká veřejnost znala od romantických spisovatelů, cestovatelů a malířů.¹⁸⁸

7.3. Legenda Little Egypt

Tanečnice Little Egypt se stala personifikací západní představy o orientální tanečnici a americkým sex symbolem začátku 20. století. Počátek její kariéry, či lépe řečeno její legendy, je spojován právě s *Midway Plaisance*. Říká se, že byla hvězdou mezi zdejšími orientálními tanečnicemi a prý zachránila chicagskou výstavu před krachem, protože přilákala na své vystoupení davy lidí z celé země. Ve skutečnosti ale neexistuje jediný záznam, že by se tanečnice s uměleckým jménem Little Egypt skutečně výstavy zúčastnila – nedochovaly se žádné její fotografie, nefiguruje v žádném upomínkovém portfoliu a dokonce i Sol Bloom popřel, že by byl jejím manažerem či že by vůbec tančila na *Midway*.¹⁸⁹

¹⁸⁶ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 17.

¹⁸⁷ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 68.

¹⁸⁸ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 25. I popisky připojené k fotografiím z výstavy, spíše než by se snažily o odborné informování, nesly stopy civilizační nadřazenosti Západu:

„Říká se, že běžný muž od Nilu si myje svůj obličej, ruce a nohy ve stejné vodě, kterou pak vypije, když se stane, že nosič vody nepříjde. Vzhledem k tomu, že v nilské Káhiře nejsou žádné vodní stavby ani kanály, příběh by nebyl nepravděpodobný, kdyby nebylo převládající nedůvěry lidí v nutnost vůbec se mýt.“

¹⁸⁹ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 51.

Dle fotografií, které nesou jméno Little Egypt, je zřejmé, že tato záhadná postava není pouze jednou tanečnicí. První ženou nazvanou Little Egypt byla pravděpodobně Ashea Wabe, Alžířanka, která proslula díky skandálu známému jako *Seeleyho večeře* (Seeley Dinner, 1896). Šlo o večírek u příležitosti loučení se svobodou C. B. Seeleyho v salóнку jedné newyorské restaurace. Pro pobavení pánské společnosti byla najata Ashea Wabe vystupující pod jménem Little Egypt. Večírek byl ale přerušen vpádem policie, která byla upozorněna na údajné nevhodné chování. Spekulovalo se, že Ashea Wabe měla tančit i zcela nahá, ale díky policii k tomuto vystoupení nedošlo. Tato událost zaplnila na čas noviny a tanečnici přinesla roli v broadwayském divadle Olympia ve hře zvané *Silly's Dinner* parodující tento skandál. Díky této události je legenda Little Egypt spojována také se striptýzem.¹⁹⁰

Druhá tanečnice známá jako Little Egypt byla Farīda Mahzar Spyropoulos, původem Syřanka, která ale údajně žila v Egyptě, kde se tanci naučila. Farīda vystupovala na *Midway Plaisance*, ale nikoli pod jménem Little Egypt, kterým se jí začalo říkat až někdy později po světové výstavě. Farīda by mohla být příčinou, proč začala být Little Egypt spojována s *Midway*. Roku 1905 se ale vdala a poté veřejně vystupovala jen zřídka.¹⁹¹

Další tanečnice, která se pod jménem Little Egypt objevuje na fotografiích i prvních krátkých filmových skečích, na kterých tančí, a kterou je možné identifikovat, byla Fāṭima ze zábavního parku *Coney Island*, jejíž kostým byl blízký tradičnímu oblečení egyptských tanečnic.¹⁹²

Postupem času se jméno Little Egypt stalo synonymem nejen pro orientální tanečnice, ale i tanečnice *hoochy coochy*. Legenda Little Egypt se roku 1951 dočkala také své hollywoodské premiéry – režisér Frederick de Cordova natočil film *Little Egypt*, v hlavní roli s Rhondou Fleming.

¹⁹⁰ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 65.

¹⁹¹ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 71.

¹⁹² CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 62.

8. Rozkvět kultu orientálního tance na Západě

8.1. Etnické restaurace

Světová výstava v Chicagu orientální tanec sice v Americe proslavila, ale zároveň ho také degradovala na *hoochy coochy* nevalné umělecké hodnoty, který sám dále degradoval až do formy striptýzu ozvláštněného rádobou orientálními pohyby a hudbou. Na dlouhou dobu tak byl skutečný orientální tanec pouze doménou tanečnic-imigrantek. Po 2. sv. v. přicházelo do Spojených států mnoho Arabů z Blízkého východu i Severní Afriky a vytvářeli komunity především ve velkých městech jako Detroit, New York, Los Angeles, Chicago a San Francisco. Tito imigranti začali otevírat restaurace zaměřené na arabskou kuchyni. Chytře vyšli vstříc americkému zájmu o exotiku a začali pravidelně uvádět i živou arabskou hudbu a vystoupení orientálního tance. Čím dál více úmyslně přejímali západní představu Orientu a nahrazovali jí svou původní kulturu. Skládali novou hudbu přizpůsobenou americkému uchu, texty, názvy písní a obaly elpíček se nesly ve stylu romantických orientálních představ,¹⁹³ stejně jako i výzdoba restaurací a kostýmy tanečnic. Docházelo tak k paradoxnímu jevu, kdy

¹⁹³ Názvy písní vždy obsahovaly nějaký zřetelný symbol Orientu – např. *Ripples of the Nile* (Nílské vlnky / Šumění Nilu) nebo *Mecca Interlude* (Mekské intermezzo). Ani na obalech elpíček nesměly chybět nezaměnitelné symboly Východu – pyramidy, velbloudi, palmy, hudebníci ve fezech, tanečnice se závoji... A pokud by posluchač ještě byl na pochybách, jak moc „orientální“ nahrávku poslouchá, býval na zadní straně velice barvitý doplňující text – např. popis Port Sa'ídu z elpíčka *Port Said* amerického imigranta egyptského původu Mohammeda el-Bakkara z roku 1957: „*Tady se mísí exotičtí a západní lidé všeho druhu. Tady se setkávají a kšeftují spolu podomní prodejci, tanečnice, potulní muzikanti, žebráci, věštcí, obchodníci, zloději, prostitutky, pekaři, výrobci svíců i drogově závislí. Tady, pro západní nasycení, je ztělesněn veškerý zvláštní a vzrušující půvab exotického Blízkého východu.*“ RASMUSSEN, Anne. „An Evening in the Orient”: The Middle Eastern Nightclub in America. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 187. Nebo popis samotné hudby tamtéž: „...*Egyptská hudba je vždy taneční. Někdy připomíná časy starověkých trhů s otroky, kdy dívky předváděly smyslné a provokativní tance za doprovodu místních hudebníků. Je nespoutaná a syrová, ale ortodoxní...*“ RASMUSSEN, „An Evening in the Orient”: The Middle Eastern Nightclub in America, p. 178.

se imigranti sami identifikovali s rolemi vytvořenými Západem a dále tuto prezentaci Orientu šířili.¹⁹⁴

Zvláště v 60. a 70. letech se etnické restaurace těšily velké oblibě. Dávaly čím dál větší důraz spíše na zábavní stránku než na gastronomii a postupně se tak přeměnily v noční kluby. První blízkovýchodní noční klub s názvem *Club Zahra* byl otevřen již roku 1952 v Bostonu. O něco později stejní majitelé otevřeli spolu s tanečnicí Morocco¹⁹⁵ další podnik *Club Morocco*. Oba kluby byly velice populární, navštěvované jak imigranty, tak i širokou americkou veřejností.¹⁹⁶ Blízkovýchodní noční kluby se staly symboly míšení různých kultur Východu (arabské, turecké, perské, řecké...) a vytvářely tak moderní západní představu Orientu – temné osvětlení, pulzující rytmus, výrazné vůně, exotické ženy a smyslný tanec.¹⁹⁷

Přes etnické restaurace a blízkovýchodní noční kluby pronikl orientální tanec mezi širokou veřejnost. Američanky se o něj začaly zajímat, učily se jej od imigrantek a samy se stávaly známými tanečnicemi. Tyto americké tanečnice s orientálními uměleckými jmény, jako třeba již zmíněná Morocco, začaly orientální tanec vyučovat v hromadných kurzech.¹⁹⁸

Z Ameriky se postupně zájem o orientální tanec a jeho kurzy přesunul i do Evropy, zvláště pak s rozvojem záznamových médií a později internetu.

8.2. Americký feminismus a orientální tanec jako pradávný rituál

Americká společnost najednou orientální tanec nadšeně přijímala. Tento výrazný posun v pohledu americké společnosti na orientální tanec byl ovlivněn celkovým společenským ovzduším v USA po 2. světové válce. Velký boom rock'n'rollu prokrestil cestu

¹⁹⁴ Tento jev je nazýván anglickým termínem *auto-exoticism*, případně *self-exoticism*. SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara. Introduction. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa: Mazda Publishers, 2005, p. 24.

¹⁹⁵ **Morocco**, vlastním jménem Carolina Varga Dinicu, se narodila 1940 v Rumunsku. Rodiče záhy emigrovali do USA a usadili se v New Yorku. Původně se věnovala flamenku, ale nakonec v 60. letech přešla na orientální tanec. Specializuje se především na marocký styl.

¹⁹⁶ RASMUSSEN, "An Evening in the Orient": The Middle Eastern Nightclub in America, p. 175.

¹⁹⁷ RASMUSSEN, "An Evening in the Orient": The Middle Eastern Nightclub in America, p. 176-177.

¹⁹⁸ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 86.

volně se pohybujícím bokům, které do té doby v západním tanci vůbec nefigurovaly. V této době procházela americká společnost navíc také určitou formou „sexuální revoluce“. Americké ženy, inspirované feministickou literaturou, si začaly uvědomovat svou individualitu i sexualitu a toužily ji vyjádřit. Mnohé z nich našly v orientálním tanci způsob seberealizace přes zdůraznění svého temperamentu, sexuální svobody a ženské síly. Byla opuštěna představa harémových fantasií a orientální tanec začal být považován za rituál oslavující ženskost a plodnost. Mnohé tanečnice (např. americká tanečnice Dalilah) se snažily vypátrat původ a vznik tohoto tance a uchýlovaly se k romantickým teoriím spojujícím orientální tanec s dávným kultem bohyně Matky Země.¹⁹⁹ Přestože se dá předpokládat, že orientální tanec má velice dlouhou historii (nebo přesněji řečeno tance Blízkého východu obecně) není nijak doloženo, že by byl tento tanec někdy spojen s náboženským kultem. S tím koresponduje i fakt, že v této feministické literatuře není zmiňováno žádné konkrétní božstvo, vždy jde o velmi obecný název Matka Země. Tyto teorie tak sice zavrhuji dřívější „orientalistické“ představy smyslně erotického tance ukrytého za zdmi harémů, ale zároveň jsou další formou, jak si Západ vytváří ten svůj „pravý Orient“.²⁰⁰

8.3. American Tribal Style Belly Dance

Počátky amerického tanečního stylu *Tribal* sahají do 60. let 20. století. Americká tanečnice italského původu Jamila Salimpour, která se naučila orientálnímu tanci z egyptských filmů se Sāmijou Gamāl a Taḥījou Kariokou a napodobováním imigrantek tančících v etnických restauracích a blízkovýchodních nočních klubech. Její taneční styl tak byl směsicí orientálního tance z Egypta, Libanonu, Turecka, Maroka a dalších zemí. V polovině 60. let si založila rodinu, přestala proto vystupovat a začala tanec vyučovat. V té době neexistovala na Západě žádná metodologie či pojmový aparát pro výuku orientálního tance, Jamila si tak musela vytvořit praxi svůj vlastní, který nakonec zobecněl a je více či méně používán dodnes. Když v roce 1968 při přípravě vystoupení na *Renaissance Pleasure Faire*

¹⁹⁹ CARLTON, *Looking for Little Egypt*, p. 89.

²⁰⁰ JARMAKANI, *Imagining Arab Womanhood*, p. 84.

v Severní Karolině vytvořila se svými studentkami taneční skupinu *Bal Anat*, hledala inspiraci pro taneční kostýmy v hollywoodských filmech i ve fotografiích blízkovýchodních a severoamerických kmenů z časopisu *National Geographic*.²⁰¹

Skutečnou zakladatelkou *Tribalu* pak je Carolena Nericcio, která se tanci učila od studentky Jamily Salimpour. Roku 1987 založila vlastní taneční skupinu *Fat Chance Belly Dance*. Způsob tance i styl kostýmu částečně převzala od Jamily a částečně jej doplnila vlastními inovacemi, pro něž se neváhala inspirovat třeba i v Indii, Afghánistánu nebo u španělského Flamenka.²⁰² Tribalové tanečnice se oblékají do širokých sukní, pod nimiž mají často ještě široké turecké kalhoty, silně zdobených podprsenek či vršků odhalujících břicho, kolem boků si váží ozdobné pásy a šátky s pentlemi a třásněmi a často mají kolem hlavy obtočený turban po berberském způsobu. Zdobí se tradičními blízkovýchodními a středoasijskými mohutnými stříbrnými šperky s kameny či jejich imitacemi a piercingem. Výrazně si líčí oči a pomalovávají si obličej i tělo *kohl*em a *hennou*. Tribal bývá tančen způsobem, jaký známe od egyptských pouličních tanečnic z 19. století – ve skupině, kdy se tanečnice střídají i tančí společně, doprovázejí se hrou na prstové činelky a také trilkují.

Tribal je moderním západním tanečním stylem, jehož základ tvoří orientální tanec, ale který eklekticky čerpá inspiraci z rozličných tanců a kultur Východu – a to nejen pro tanec samotný, ale i pro kostým a hudbu. Po umělecké stránce je vysoce ceněn a právem. Avšak je třeba uvést, že se jedná o v řadě další přetváření Orientu do podoby odpovídající západním představám – částečně ještě *Tribal* navazuje na „orientální feminismus“ a jeho teorie tance jakožto rituálu, částečně naznačuje touhu návratu k původnímu čistému orientálnímu tanci z dob minulých, což vzápětí popírá mícháním různých kultur do zcela nevídaného mixu naplňujícího západní představy a touhy po tom „pravém Orientu“.

²⁰¹ SELLERS-YOUNG, Barbara. Body, Image, Identity: American Tribal Belly Dance. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 285.

²⁰² SELLERS-YOUNG, Body, Image, Identity: American Tribal Belly Dance, p. 285-286.

Závěr

V této práci jsme se zaměřili na orientální tanec v kontextu západní a arabské islámské společnosti. Nejdříve jsme nastínili problematiku „Orientalismu“ – tedy způsobu, jakým západní společnost nahlížela na Orient, jeho obyvatele i jeho kulturu. Západ, který byl v éře technického pokroku a pyšnil se mnoha koloniemi, se cítil být nadřazeným. Vymezováním se vůči Orientu tuto svou nadřazenost potvrzoval, Orient pro něj byl necivilizovaný, divoký, krutý, špinavý... Zároveň byla ale západní společnost Orientem fascinována. V očích západního člověka byl jeho svět plný pravidel a sebeovládání, zatímco Orient byl místem, kde mohly fantasie ožít. Stejně Západ nahlížel i na orientální tanec – byl jím okouzlen a zároveň jím zcela opovrhoval. S těmito protikladnými vjemy se Západ vyrovnával snahou o ovládnutí orientálního tance (a potažmo celého Orientu) skrze fyzické tělo tanečnice.

Nastíněním postavení žen v Egyptě během posledních dvou století jsme si přichystaly společensko-historický rámec pro lepší pochopení společenského postavení orientálních tanečnic. Egyptské ženy žily v 19. století v téměř naprosté izolaci od okolního světa, zejména pak ve městech. Způsob života orientálních tanečnic (s výjimkou *‘awālim*) tak vysoce kontrastoval se způsobem života ostatních žen. Ve 20. století došlo ke společenskému uvolnění, ženy se mohly vzdělávat, pracovat, pohybovat se volně po ulicích i cestovat a tanečnice tak již tolik ze společnosti nevyčnívaly.

Následně jsme poměrně zevrubně zmapovali vývoj orientálního tance jako živnosti. Na počátku 19. století v Egyptě existovaly tři odlišné skupiny orientálních tanečnic – vzdělané *‘awālim*, které zpívali a tančili pouze před zraky žen a těšily se značné prestiži, tzv. běžné *‘awālim*, které tančily zejména na svatbách, ale i na veřejnosti, a *ġawāzī*, které tančily na tržištích a v kavárnách, tvořily uzavřenou komunitu a byly i spojovány s prostitucí. Od konce 18. století přicházelo do Egypta mnoho cizinců, kteří byli orientálními tanečnicemi fascinováni i pobouření zároveň. Díky sérii restrikcí uvalených na tanečnice státem, zejména pak jejich vypovězením z Káhiry, se ekonomická situace tanečnic výrazně zhoršila a mnohé

tak byly nuceny přizpůsobit se přáním evropských cestovatelů, aby tanec doplnily i striptýzem či dokonce sexuálními službami. Došlo tak k degradaci mnohých tanečnic na tanečnice-prostitutky a v očích veřejnosti začala mít tato živnost velice špatnou pověst. Počátkem 20. století byly v Egyptě otevřeny dle západního vzoru první noční kluby, které záhy absorbovaly většinu trhu s orientálním tancem. V průběhu 20. století se tak tanečnice rozdělily na tradiční lidové tanečnice a na tanečnice z nočních klubů. Tzv. *ġawāzī* vymizely. Především s nočními kluby je spojen nový západní odvážný taneční kostým a také *fatḥ*, sezení a pití s klienty, který někdy vedl až k prostituci. Kluby se tak staly symbolem neřesti a západního vlivu v Egyptě. Přesto měla vystoupení v lepších klubech značnou uměleckou hodnotu a některé tanečnice se staly populárními herečkami rozvíjejícího se egyptského filmového průmyslu. Postupně se noční kluby rozdělily na ty luxusní, které spolu s pětihvězdičkovými hotely poskytovaly kvalitní a relativně decentní zábavu, a na ty levné, které jsou dodnes symbolem pochybných praktik. Začátkem století bylo postavení lidových tanečnic, které žily především na *šārīʿ Muḥammad ʿAlī*, poměrně dobré – tančily především na segregovaných svatbách a na slavnostech *mawālīd*. Spolu se slavením svateb ve smíšené společnosti, úpadkem úrovně *mawālīd* a uvolnění vazeb fungujících mezi komunitou zábavních umělců došlo i k zhoršení společenského statusu lidových tanečnic. Odvážný taneční kostým pronikl do všech sfér orientálního tance a zcela zdomácněl.

Zmapování vývoje orientálního tance jako živnosti napomohlo k osvětlení ambivalentního přístupu arabské islámské společnosti k tomuto fenoménu, který je způsoben rozdílným vnímáním soukromé a veřejné sféry. Orientální tanec patří do soukromí, kde je oblíbenou formou zábavy a hry. Pokud je ale prezentován na veřejnosti, je chápán jako nevhodné chování. Hranice mezi oběma sférami nejsou ale pevně vymezeny a jsou určovány místem, společností a příležitostí. Zamysleli jsme se také nad tím, jestli je orientální tanec považován v arabské kultuře za umění, a dospěli jsme k závěru, že pouze do určité míry.

Vysvětlili jsme také, proč bylo a je společenské postavení orientálních tanečnic problematické. Na základě předchozích závěrů jsme pak podrobněji rozvedli pohled

jednotlivých společenských tříd. Obecně lze říci, že tanečnice jsou nejvíce odsuzovány střední třídou, a to zejména z náboženských důvodů. Naopak nižší třída, která je s tanečnicemi v nejužším kontaktu, má pochopení pro jejich ekonomické pohnutky a uvědomuje si, že mnohé tanečnice jsou v soukromí slušnými ženami. Zdůraznili jsme, že míra odsouzení společnosti závisí především na místě, kde tanečnice vystupují. Vysvětlili jsme, proč je ženské tělo vnímáno odlišně od toho mužského a jakým způsobem tento rozdíl ovlivňuje tanečnice. Závěrem jsme mohli konstatovat, že i přes nízký společenský status nejsou tanečnice ve společnosti marginalizovány.

Zabývali jsme se také tím, jak orientální tanečnice vnímají samy sebe – kladou důraz na svůj soukromý život v roli matek a manželek, považují se tedy za slušné ženy, které se živí tancem především z ekonomických důvodů. Zvláště tanečnice z *šarīʿ Muḥammad ʿAlī* a levnějších nočních klubů by rády se svou živností přestaly a vůbec nepracovaly. Populární tanečnice z pětihvězdičkových hotelů se oproti tomu tancem živí dobrovolně, většinou nechtějí přestat tančit ani po svatbě a proto jsou často „ženami bez mužů“. Některé tanečnice se bojí Božího trestu, ale doufají, že převáží jejich dobré skutky, jiné na tento druh obav rezignovaly. Tanečnice z *šarīʿ Muḥammad ʿAlī* se považují za *banāt al-balad*, tedy typické Egyptanky z městských lidových čtvrtí.

Závěr naší práce tvoří pojednání o počátcích orientálního tance na Západě, především tedy v Americe. Uvedli jsme, že se sem orientální tanec dostal prostřednictvím světové výstavy, jak rozporuplně byl přijat i jak vznikla jeho západní varianta *hootchy cootchy*, která veškeré umění orientálního tance degradovala na vulgární pohyby a striptýz. Stručně jsme také prozkoumali historii legendární tanečnice Little Egypt, která se stala symbolem pronikání orientálního tance do amerických kabaretů. Pojednali jsme i o době rozkvětu orientálního tance na Západě díky etnickým restauracím a blízkovýchodním nočním klubům, jeho následné využití v americkém feminismu, který jej začal prezentovat jako rituální tanec oslavující ženskost a na úplný konec jsme popsali nový taneční styl, který z orientálního tance

v Americe vznikl – *Tribal*. Upozornili jsme na skutečnost, že i když začal být orientální tanec přijímán pozitivně, stále šlo jen o jinou podobu západního „orientalismu“.

Tato diplomová práce ukázala, že pohled arabské islámské společnosti na orientální tanec a tanečnice nebyl statický. Byl a stále je ovlivňován historickými, společenskými, náboženskými a ekonomickými okolnostmi. Tanečnice mají spíše nízké společenské postavení a nesou si z minulosti určité stigma spojení s prostitucí, přesto nejsou ve společnosti marginalizovány a dodnes bývají součástí některých rodinných a společenských oslav, zejména svateb. Samy orientální tanečnice pak na sebe nahlíží jako na slušné ženy v ne zcela slušné živnosti. Orientální tanec vždy měl své pevné a nezastupitelné místo v soukromé sféře arabské společnosti, kde je chápán jako forma neškodné hry a zábavy.

Vyhodnocení našeho skromného sociologického průzkumu ve formě elektronického dotazníku potvrzuje mnohé závěry této diplomové práce a naznačuje, že i ve 21. století zůstane vztah arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci ambivalentní.

Použitá a citovaná literatura

- ADRA, Najwa. Belly Dance: An Urban Folk Genre. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 35-44.
- ALLOULA, Malek. *The Colonial Harem*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- AMIN, Qasim. *The Liberation of Women. The New Woman*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2005.
- ATIYA, Nayra. *Khul-Khaal, Five Egyptian Women Tell Their Stories*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1984.
- BAREŠ, Ladislav; VESELÝ, Rudolf; GOMBÁR, Eduard. *Dějiny Egypta*. Praha: Lidové noviny, 2009.
- DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Praha: Karolinum, 2002.
- DOUGHERTY, Roberta L. Dance and the Dancer in Egyptian Film. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 145-171.
- EL-MESSIRI, Sawsan. *Ibn al-Balad: A Concept of Egyptian Identity*. Leiden: Brill, 1978.
- ELPHINSTONE, Conrad. Introduction. In NERVAL, Gerard de. *The Women of Cairo*. Vol. 1. New York: AMS Press, 1982, p. ix-xiii.
- FLUEHR-LOBBAN, Carolyn. *Islamic Society in Practice*. Gainesville: University Press of Florida, 1994, p. 59-83.
- GOMBÁR, Eduard. *Moderní dějiny islámských zemí*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 1999.
- HAMMOND, Andrew. *Popular Culture in the Arab World: Arts, Politics, and the Media*. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2007. The Belly Dance: A Reinvented Arab Groove, p. 187-204.

- HOURANI, Albert. *A History of the Arab Peoples*. London: Faber and Faber, 1991.
- JARMAKANI, Amira. *Imagining Arab Womanhood*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- JŮNOVÁ MACKOVÁ, Adéla; NAVRÁTILOVÁ, Hana; HAVLŮJOVÁ, Hana; JŮN, Libor. „Krásný, báječný, nešťastný Egypt!“: Čestí cestovatelé konce 19. a první poloviny 20. století. Praha: Libri, 2009.
- KARAYANNI, Stavros Stavrou. *Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance*. Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press, 2004.
- KARAYANNI, Stavros Stavrou. Dismissal Veiling Desire: Kucuk Hanem and Imperial Masculinity. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 114-143.
- LANE, Edward William. *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. 1860 ed. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2003.
- MÍŠEK, Roman; ONDRÁŠ, František; ŠEDIVÝ, Miroslav. *Egypt v době Muhammada 'Alího*. Praha: Setoutbooks.cz, 2009.
- NERVAL, Gerard de. *The Women of Cairo*. Vol. 1. New York: AMS Press, 1982.
- RASMUSSEN, Anne. “An Evening in the Orient”: The Middle Eastern Nightclub in America. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 172-193.
- RUGH, Andrea. Foreword. In ATIYA, Nayra. *Khul-Khaal, Five Egyptian Women Tell Their Stories*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1984, p. vii-xxii.
- SAID, Edward W. *Orientalismus*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2008.
- SHAFIK, Viola. *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class, and Nation*. Cairo; New York: The American University in Cairo Press, 2007.

- SHAY, Anthony. The Male Dancer in the Middle East and Central Asia. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 51-84.
- SELLERS-YOUNG, Barbara. Body, Image, Identity: American Tribal Belly Dance. In SHAY, Anthony and SELLERS-YOUNG, Barbara (eds.). *Belly Dance: Orientalism, Transnationalism and Harem Fantasy*. Costa Mesa (Calif.): Mazda Publishers, 2005, p. 276-302.
- TUCKER, Judith E. *Women in nineteenth-century Egypt*. Cambridge; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1985.
- VAN NIEUWKERK, Karin. *A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt*. Cairo: The American University in Cairo Press, 1996.
- VESELÝ, Rudolf. When is it possible to call something beautiful?: Several words about aesthetics in Islamic literature and art. *Mamlūk Studies Review*. 2008, vol. XII, no. 2, p. 223-229.
- WYNN, L.L. *Pyramids and Nightclubs*. Austin: University of Texas Press, 2007.

Vyhodnocení dotazníku

aneb malé nahlédnutí do vztahu arabské islámské společnosti k orientálnímu tanci a
tanečnicím dnes²⁰³

علاقة العرب المسلمين بالرقص الشرقي

1. أنت



رجل



امراة

2. من أي بلد أنت (بلد أصلي)؟

3. في أي بلد تعيش \ تعيشين الآن؟

4. خلال طفولتك بممارسة أي مهنة كنت تحلم \ تحلمين؟

5. هل تحب \ تحبين أن ترقص \ ترقصين؟



نعم



أحيانا



لا

6. أين تفضل \ تفضلين أن ترقص \ ترقصي؟



في بيتي أو في بيوت أصدقائي



في أماكن عامة



لا يهم

7. كم مرة زرت مكانا عاما رقصت فيه خلال الشهر الماضي؟



مرة واحدة



مرتين



ثلاث مرات أو أكثر



لم أزر مثل هذا المكان



لا أذهب إلى أماكن مثل هذا أبدا

8. مع من تذهب \ تذهبين لترقص \ ترقصي على وجه الخصوص؟ يمكن أن تختار \ تختاري أكثر من إجابة.



مع صديقتي أو صديقاتي



مع صديقي أو أصدقائي

²⁰³ Dotazník byl k dispozici v elektronické podobě na stránkách Kwik Surveys.

- ☐ مع صديقاتي وأصدقائي
- ☐ مع خطيبي \ خطيبتي
- ☐ مع زوجي \ زوجتي
- ☐ مع أسرتي
- ☐ ذهبت هناك وحدي
- ☐ لا أذهب إلى مكان عام لأرقص هناك

9. كم مرة رقصت في بيتك أو في بيوت أصدقائك خلال الشهر الماضي؟

- ☐ مرة واحدة
- ☐ مرتين
- ☐ ثلاث مرات أو أكثر
- ☐ لم أرقص
- ☐ لا أرقص في البيت أبدا

10. هل تحب \ تحبين الرقص الشرقي؟

- ☐ نعم
- ☐ لا يهمني
- ☐ لا

لماذا؟

11. هل تجيد \ تجيدين الرقص الشرقي؟

- ☐ نعم
- ☐ قليلا
- ☐ لا

12. هل تعلمت أو تتعلم \ تتعلمين الرقص الشرقي؟

- ☐ نعم
- ☐ لا

إذا نعم فأين تعلمته أو تتعلمه \ تتعلمينه (في مدرسة أو دورات خاصة أو من أفراد العائلة أو من أصدقائك أو من التلفزيون إلخ)؟

13. هل تحب أن تكون زوجتك راقصة للرقص الشرقي؟ \ هل تحبين أن تصبحي راقصة للرقص الشرقي؟

- ☐ نعم
- ☐ من الممكن, لا أعرف الآن
- ☐ لا

لماذا؟

14. في رأيك ما هي المناسبات التي لا تستغني عن الرقص الشرقي؟ يمكن أن تختار \ تختاري أكثر من إجابة.

- ☐ خطوبة

- ☐ حفل زفاف
- ☐ سبوع
- ☐ احتفال بعيد الميلاد
- ☐ لقاء عادي مع أصدقاء
- ☐ عندما تخرج \ تخرجين مع أصدقائك
- ☐ لقاء عائلي عادي - مثل زيارة عائلية
- ☐ احتفال بأعياد دينية
- مناسبات أخرى - اكتبها \ اكتبها

15. في رأيك ما هي المناسبات التي لا تستغني عن راقصة الرقص الشرقي؟ يمكن أن تختار \ تختاري أكثر من إجابة.

- ☐ خطوبة
- ☐ حفل زفاف
- ☐ سبوع
- ☐ احتفال بعيد الميلاد
- ☐ لقاء عادي مع أصدقاء
- ☐ عندما تخرج \ تخرجين مع أصدقائك
- ☐ لقاء عائلي عادي - مثل زيارة عائلية
- ☐ احتفال بأعياد دينية
- مناسبات أخرى - اكتبها \ اكتبها

16. كم عمرك؟

- ☐ 0-21
- ☐ 22-30
- ☐ 31-40
- ☐ 41-50
- ☐ 51-60
- ☐ 61-100

17. أي درجة من التعليم أكملت؟

- ☐ ابتدائي
- ☐ إعدادي
- ☐ ثانوي
- ☐ جامعي

18. في رأيك ما هي المناسبات التي ليس الرقص الشرقي لانقا خلالها؟ يمكن أن تختار \ تختاري أكثر من إجابة.

- ☐ خطوبة
- ☐ حفل زفاف
- ☐ سبوع
- ☐ احتفال بعيد الميلاد
- ☐ لقاء عادي مع أصدقاء
- ☐ عندما تخرج \ تخرجين مع أصدقائك
- ☐ لقاء عائلي عادي - مثل زيارة عائلية
- ☐ احتفال بأعياد دينية
- مناسبات أخرى - اكتبها \ اكتبها

19. في رأيك ما هي المناسبات التي ليس حضور راقصة الرقص الشرقي فيها لائقاً؟ يمكن أن تختار \ تختاري أكثر من إجابة.

- ☐ خطوبة
- ☐ حفل زفاف
- ☐ سبوع
- ☐ احتفال بعيد الميلاد
- ☐ لقاء عادي مع أصدقاء
- ☐ عندما تخرج \ تخرجين مع أصدقائك
- ☐ لقاء عائلي عادي - مثل زيارة عائلية
- ☐ احتفال بأعياد دينية
- مناسبات أخرى - اكتبها \ اكتبها

20. هل تشاهد \ تشاهدين الرقص الشرقي في التلفزيون أو على الإنترنت؟

- ☒ نعم
- ☐ أحياناً
- ☐ لا

21. هل تعتبر \ تعتبرين مهنة راقصة الرقص الشرقي شاقة وممتعة؟

- ☒ نعم
- ☐ إلى حد ما
- ☐ لا
- لماذا؟

22. إذا أحببت صديقتك (العربية المسلمة) أن تصبح راقصة للرقص الشرقي فهل تشجعها \ تشجعينها في ذلك؟

- ☒ نعم
- ☐ من الممكن, لست متأكدا \ متأكدة
- ☐ لا

لمذا؟

23. هل تعتبر \ تعتبرين الرقص الشرقي نوعا من الفن؟



نعم



إلى حد ما



لا

24. عندما تشاهد \ تشاهدين الرقص الشرقي هل تزعجك ملابس الراقصات أي ملابسهن مفتوحة وأجسادهن عارية نسبيا إلخ؟



نعم, لا أحب شكل ملابس معظم الراقصات أبدا



نعم, قليلا, من الأحسن ألا تكون ملابسهن مفتوحة



لا, لكن من الأحسن ألا تكون ملابسهن مفتوحة



لا, أبدا, أحب ملابس الراقصات

25. هل تفضل \ تفضلين الرقص الشرقي على الرقص الحديث؟



أفضل الرقص الشرقي



أفضل الرقص الحديث



أحب كليهما

لمذا؟

26. إذا أحببت أختك أن تصبح راقصة للرقص الشرقي فهل تشجعها \ تشجيعها في ذلك؟



نعم



من الممكن, لست متأكدا \ متأكدة



لا

لمذا؟

27. هل ذهبت مع أسرتك لتشاهدوا راقصة الرقص الشرقي؟



نعم, نحب أن نشاهد راقصة



نعم, ولكنني لن أفعل هذا مرة أخرى, لم تعجبني الراقصة



لا, ولكنني أحب أن أذهب مع أسرتي



لا, لا أحب أن تشاهد أسرتي شيئا مثل هذا

28. إذا أحببت ابنتك أن تصبح راقصة للرقص الشرقي فهل تشجعها \ تشجيعها في ذلك؟



نعم



من الممكن, لست متأكدا \ متأكدة



لا

لمذا؟

29. إذا أحببت ابنتك أن تتعلم الرقص الشرقي (لا يعني هذا أنها ستصبح راقصة) فهل توافق \ توافقين على هذا؟



نعم

☐ من الممكن, لست متأكدا \ متأكدة

☐ لا

لماذا؟

30. في رأيك هل يليق بالرجل أن يكون راقصا محترفا للرقص الشرقي؟

☐ نعم, أفضل راقصا على راقصة

☐ نعم, يعجبني راقص وراقصة على السواء

☐ نعم, لكني أفضل راقصة

☐ لا, لا يليق بالرجل أن يكون راقصا محترفا

Respondenti

Dotazník zodpovědělo 24 respondentů (12 žen a 12 mužů). Převážně jde o vysokoškolsky vzdělané osoby (84 %), většina ve věku 22-40 let (71 %).²⁰⁴ 15 respondentů pochází z Egypta (62,5 %), mezi dalšími zeměmi je Sýrie, Libanon, Palestina, Irák, Saúdská Arábie a dokonce i 2 ženy narozené na Slovensku. Třetina respondentů (9 osob) žije v současné době v Evropě (7 z nich v ČR).

Vztah k orientálnímu tanci

87,5 % respondentů uvádí, že tančí rádi nebo poměrně rádi. 71 % jich má kladný vztah k orientálnímu tanci. Na otázku „proč“ odpovídají, že orientální tanec je prostě pěkný, je to druh pohybu, je zábavný nebo kvůli arabské hudbě. Pouze 2 respondenti (8 %) uvádí, že orientální tanec je sexy – v obou případech jde o muže žijící v Evropě. Tyto důvody poukazují na skutečnost, že orientální tanec je v arabské islámské společnosti vnímán jako způsob milé zábavy či pohybu, nikoli jako primárně erotický (domníváme se, že oni 2 respondenti mohli hodnotit tanec pod vlivem svého evropského okolí).

Více jak polovina dotazovaných považuje orientální tanec za umění jen do určité míry (54 %). Pro dalších 38 % je uměním a pro zbylých 8 % nikoli (pouze 2 respondenti). Tyto

²⁰⁴ 3 respondenti mladší 21 let, 9 respondentů ve věku 22-30 let, 8 respondentů ve věku 31-40 let, 2 respondenti ve věku 41-50 let, 1 respondent ve věku 51-60 let a 1 respondent nad 61 let.

výsledky potvrzují závěry této diplomové práce z kapitoly 4.3, ale také ukazují, že obecně je tendence spíše pozitivní.

Pokud se měli dotazovaní rozhodnout, jestli preferují orientální tanec, nebo moderní tanec, 54 % respondentů má rádo oboje a 29 % preferuje orientální tanec. Celkově tedy 83 % respondentů má stejně kladný či kladnější vztah k orientálnímu tanci jako/než k tanci modernímu (což je o 12 % více než při přímé otázce, jestli mají rádi orientální tanec – je možné, že nepřímé zasazení orientálního tance jakožto tradičního prvku arabské kultury do protikladu k modernímu tanci zvyšuje k němu u Arabů míru sympatií).

Pouze 25 % dotázaných si myslí, že ovládá orientální tanec, 42 % respondentů se domnívá, že trochu, a 33 % uvedlo, že nikoli. Na otázku, jestli se někdy orientální tanec přímo učili, odpovědělo kladně pouhých 21 % respondentů – avšak doplnili, že se jej učili od přátel, na večírcích a oslavách, z televize... Pouze jedna žena narozená i žijící v Evropě uvedla, že se jej učila v taneční škole. Tyto informace poukazují na skutečnost, že v arabské společnosti není zavedena tradice kurzů a lekcí orientálního tance.²⁰⁵

Více jak polovina respondentů (56,5 %) raději tančí doma a také více než polovina respondentů (54 %) během uplynulého měsíce doma minimálně jednou tančila. Oproti tomu jen čtvrtina dotazovaných (26 %) během uplynulého měsíce tančila mimo domov na veřejném místě. Nejčastěji chodí respondenti tančit v doprovodu přátel, případně s manželem/manželkou.

Vztah k orientálním tanečnicím

Není překvapivé, že vzhledem k společenskému statusu tanečnic/tanečníků, žádný z dotazovaných respondentů neuvádí, že by si v dětství přál být tanečníkem/tanečnicí. Respondenti převážně uvádí velice prestižní povolání – 6 x doktor/ka, 3 x učitel/ka a dále

²⁰⁵ Přestože kurzy orientálního tance v arabském světě existují, zejména pak v Káhiře. Jsou ale většinou navštěvovány cizinkami.

inženýr, úspěšný podnikatel, právnička, novinářka, generál, policista...²⁰⁶ Mezi ostatními se vymyká odpověď jedné ženy,²⁰⁷ která chtěla být herečkou, což je také povolání, které není, obdobně jako tanečnice, společensky uznávané.

Více jak polovina respondentů (58 %) nepovažuje povolání tanečnice za zajímavé a lákavé. Výrazně převažují náboženské (*ḥarām*, v rozporu s islámem, nevhodné pro muslimskou ženu...) a společenské důvody (neprestižní povolání, společnost jej považuje za neslušné a spojené s prostitucí). Jeden respondent (nyní žijící v Evropě) dokonce zmiňuje, že v Egyptě se ženy živí tancem ne kvůli tomu, že by jim to přišlo lákavé, ale protože je k tomu nutí jejich ekonomická situace, což považujeme za nezvykle empatickou odpověď.

79 % respondentů není nadšeno z odvážných tanečních kostýmů a 46 % z nich tyto kostýmy vyloženě vadí. 21 % odpovědělo, že se jim taneční kostýmy líbí. 78 % dotazovaných sleduje pravidelně či alespoň občas orientální tanec v televizi či na internetu. Ale jen třetina respondentů navštěvuje nebo by ráda navštívila vystoupení orientální tanečnice s rodinou. Více jak polovina respondentů (54 %) nechce, aby jejich rodina něco takového viděla.

Pokud jde o samotný orientální tanec, 79 % respondentů uvedlo, že by neměl chybět na svatebním *ḥafl az-zifāf* a 42 % na zasnubách. Menší počet respondentů pak uvedl i *subūʿ* a běžné setkání s přáteli (po 21 %). Naopak tanec není vhodný na náboženských svátcích (88 % respondentů) a rodinných návštěvách (58 %).

Obdobná situace platí i pro tanečnice – vhodná je jejich účast na *ḥafl az-zifāf* (88 %), a naopak nežádoucí je na náboženských svátcích (71 %), rodinných návštěvách (58 %) a běžných setkáních s přáteli (50 %). Zajímavé je, že 2 respondenti označili náboženské svátky jako místo, které se neobejde bez tanečnic. Tato odpověď poměrně vybočuje, domníváme se tedy, že by mohli mít na mysli *mawālīd*. Celkově nám tyto údaje jasně naznačují, že i dnes

²⁰⁶ Výčet povolání by mohl nazančovat, že v arabské společnosti si jsou děti již od mala vědomi toho, která povolání považují jejich rodiče za prestižní, což bude jistě ovlivňovat jejich názory i v dospělosti. Můžeme srovnat s odpověďmi, které jsou časté u nás: popelář, strojívedce, tramvaják, kosmonaut, hokejista, král, princezna, veterinářka, zdravotní sestřička, malířka, ale třeba i tanečnice. Tedy odpovědi vycházející z toho, co děti znají, rády dělají nebo viděly v pohádkách... Mezi našimi respondenty se objevil z obdobných povolání pouze námořník a fotbalista.

²⁰⁷ Egyptanka žijící v Egyptě s univerzitním vzděláním ve věku 31–40 let.

jsou orientální tanec a tanečnice součástí oslav spojených se zasnoubením a svatbou. Poukázali bychom také na běžná setkání s přáteli – zatímco 21 % respondentů si je spojuje s orientálním tancem, tanečnice z nich vylučuje 50 % respondentů. Tento rozdíl sice není nikterak překvapivý, avšak poměrně jasně znázorňuje rozlišování soukromé a veřejné sféry.

Tři otázky v našem dotazníku zkoumaly, nakolik by respondenti podpořili ženy ze svého blízkého okolí (kamarádku, sestru, dceru), pokud by se chtěly stát profesionální orientální tanečnicí. Většina se ke všem variantám staví negativně. „Nejbenevolentnější“ jsou dotazovaní u kamarádky – 67 % by ji nepodpořilo, ale 25 % váhá. Pokud jde o sestru, 75 % respondentů by ji nepodpořilo a pouhých 12, 5 % váhá. U dcery jsou dotazovaní již velmi striktní – 83 % respondentů by ji nepodpořilo a váhá také 12, 5 %. Důvody jsou především náboženského charakteru. Obdobně dopadla otázka, zda by se respondentka chtěla stát tanečnicí / zda by respondent chtěl, aby jeho žena byla tanečnicí – 79 % odpovědí bylo záporných a to také z náboženských důvodů.

Když jsme se ptali, jestli by respondenti dovolili své dceři, aby se orientálnímu tanci učila (ne s cílem stát se tanečnicí), 42 % dotazovaných by jí to dovolilo, 29 % je na pochybách a dalších 29 % odpovědělo negativně. Pozitivní přínos spatřují především v tom, že by tak mohla být jejich dcera více společenská – při neformálních setkáních se v arabském světě často tančí, nestyděla by se tudíž zapojit. Podobný důvod ale figuruje i na druhé straně – pokud by dívka uměla dobře tančit, nestyděla by se to ukázat a tím by se zvýšila pravděpodobnost, že bude tančit i na nevhodném místě či v nevhodné společnosti. Již pouhá znalost tance zvyšuje riziko nevhodného chování.

Závěr našeho dotazníku tvořila spíše doplňující otázka – jestli je profesionální orientální tanečník vhodné povolání pro muže. 75 % respondentů to striktně odmítá, 12,5 % dotazovaných si myslí, že ano, ale upřednostňují tanečnice. Dalších 12,5 % také souhlasí a mají rádi stejně tanečnice jako tanečníky. Nikdo nezvolil variantu, že by upřednostňoval tanečníky.

Obrazová příloha



Tanečnice s tamburínou, Egypt 1904

Káhirská tanečnice, Egypt 1897



Vyobrazení egyptské tanečnice odpočívající mezi jednotlivými vystoupeními, francouzský malíř Charlese Landelle, 19. století



Vyobrazení ulice s tanečnicemi ʿawālim, Egypt 1872

Litografie, Egypt 19. století



Egyptské tanečnice ġawāzī vystupující v Rosettě,
Achille Deveria, rytina 1. pol. 19. století



Badī'a Maṣābnī



Taḥīja Karioka



Taḥīja Karioka



Sāmija Gamāl

**Sāmija Gamāl s Farīdem al-Aṭrašēm ve filmu
Afrita Hanem, 1947**



Farīda Fahmī

**Maḥmūd Riḍā a Farīda Fahmī
ve filmu Ġarām fi 'l-Karnak, 1967**





Fifi 'Abdo

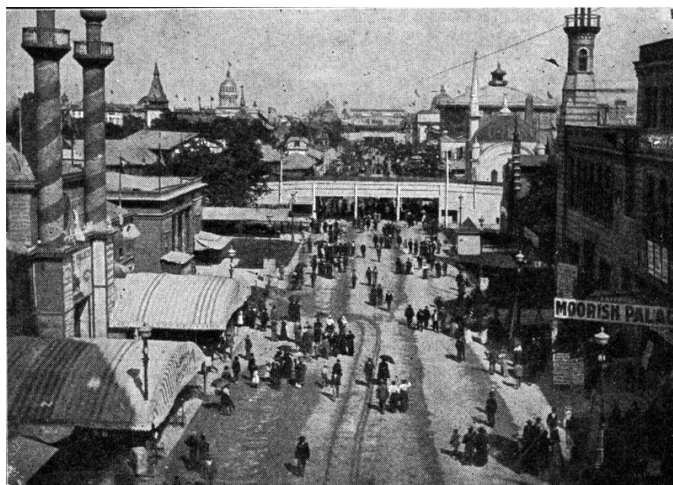


Lucy



Dina

Midway Plaisance během světové
výstavy v Chicagu, 1893



Nejznámější fotografie tanečnice Little Egypt, na
níž je zachycena pravděpodobně Ashea Wabe

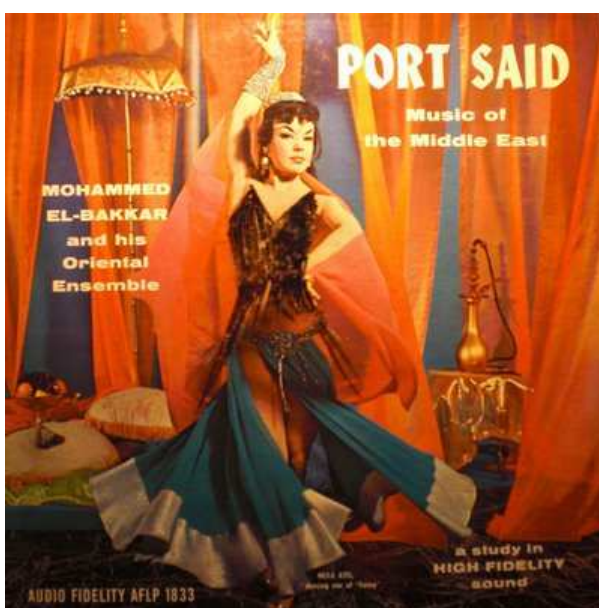
Egyptské tanečnice vystupující na Midway
Plaisance v Chicagu, 1893





Ilustrace z titulní stránky amerického populárního magazínu The National Police Gazette, 1894

Plakát propagující známou hootchy cootchy píseň The Streets of Cairo



Obal elpíčka Port Said hudebníka Mohammeda el-Bakkara, 1957



Americká tanečnice Morocco



Americká tribalová tanečnice a zakladatelka
Fat Chance Belly Dance Carolena Nericcio